

مثنوی کی قرأت

نگران
قاضی افضال حسین

مرتب
صغیر افراتیم

سچیہ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

متن کی قرأت

(مجموعہ مقالات سمینار منعقدہ ۲۵/۲۶ نومبر ۲۰۰۶ء)



مرتب
E Books

صغیر ابراہیم
WHATSAPP GROUP

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کے شائع دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

بڑے سہیل

مدللہ فیک : 03478845884

مدللہ فیک : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

شعبہ اردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

(بہ سلسلہ مطبوعات شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

© : شعبہ اُردو

اشاعت : ۲۰۰۷ء / ۱۴۲۸ھ

مطبع : یونیورسٹی پریس، اے. ایم. یو، علی گڑھ

کمپوزنگ : محمد شاہد عالم

ناشر : شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

ملنے کا پتا : پیپل کیشنز ڈویژن، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

MATN KI QIRAT

BY

Prof. Saghir Afraheim

WHATSAPP GROUP

Department of Urdu

Aligarh Muslim University

Aligarh-202002

**Publications Division, A.M.U,
Aligarh**

.....ایک متن ان متنوع تحریروں سے تشکیل پاتا ہے،
جو متعدد تہذیبوں سے برآمد کی جاتی ہیں اور باہم ایک مکالمے،
پیروڈی یا مسابقت میں داخل ہوتی ہیں لیکن ایک جائے وقوع
ایسی ہے جہاں یہ کثرت / تنوع مجتمع ہوتا ہے۔ اور یہ جائے وقوع،
مصطفیٰ نہیں ہوتا، جیسا کہ اب تک دعویٰ کیا جاتا رہا ہے بلکہ
قاری ہوتا ہے؛ قاری وہ وسعت مکانی / عرصہ ہے جس میں وہ
تمام حوالے / اقتباسات، ان کا کوئی جز ضائع ہوئے بغیر،
مرسم / نقش ہوتے ہیں، جن سے وہ تحریر بنتی ہے۔ ایک متن کی
وحدت اس کے آغاز میں نہیں ہوتی بلکہ اس کی منزل مقصود میں
ہوتی ہے۔.....

قومی سمینار ”متن کی قرأت“

ترتیب

قرأت سے قبل

۰۷ صغیر افرامیم

۱۱ جناب شمس الرحمن فاروقی

۴۴ پروفیسر حامدی کاشمیری

۵۹ پروفیسر انیس اشفاق

۱۔ قرأت، تعبیر، تنقید

۲۔ نظم کی اکتشافی قرأت

۳۔ میر کی ایک غزل کی جدید قرأت

۴۔ متن کی اسلوبیاتی قرأت (اقبال کی نظم ”ایک شام“ کے۔

۶۹ پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

۷۷ پروفیسر عقیل احمد صدیقی

۸۷ ڈاکٹر راشد انور راشد

۹۶ ڈاکٹر محمد عاصم رضوی

(حوالے سے)

۵۔ نظم کلرک کا نغمہ محبت — ایک تجزیہ

۶۔ نظم کی ترقی پسند قرأت

۷۔ ”برق کلیسا“: ایک مطالعہ

۸۔ جدید ترقی پسند قرأت اور روش منتھن جناب اقبال مجید ۱۰۳

۹۔ نئی تنقیدی قرأت (نئی تنقید ”جب آنکھیں

آہن پوش ہوئیں“ کی عدالت میں) پروفیسر خورشید احمد ۱۱۱

۱۰۔ گردش رنگ چمن۔ نئی تاریخی کی ایک روشن مثال پروفیسر بیگ احساس ۱۲۱

۱۱۔ طاؤس چمن کی مینا: حسن تشکیل کا افسانہ/ تاریخ کی-

لا تشکیل پروفیسر قاضی افضال حسین ۱۳۱

۱۲۔ ”طاؤس چمن کی مینا“ کا تجزیاتی مطالعہ:-

ترقی پسند نقطہ نظر سے ڈاکٹر سیما صفیر ۱۴۱

۱۳۔ افسانے کی ترقی پسند قرأت (”کنڈا گام“ کی

روشنی میں) جناب عابد سہیل ۱۴۷

۱۴۔ لاہور کا ایک واقعہ (حقانیت، تاریخی اور-

التوائے عدم یقین) جناب سکندر احمد ۱۵۷

۱۵۔ مثنوی اور اس کا ”نیا قانون“ جناب انیس رفیع ۱۷۵

۱۶۔ سلطان مظفر کا واقعہ نویس: ایک لاشکیلی قرأت ... ڈاکٹر شافع قدوائی ۱۸۲

۱۷۔ ”باغ کا دروازہ“ ترقی پسند زاویہ نگاہ سے پروفیسر صفیر افرام ۱۹۱

۱۸۔ شعبہ اردو میں ”متن کی قرأت“ پر دوروزہ-

قومی سیمینار کا انعقاد ڈاکٹر راشد انور راشد ۱۹۹

قرأت سے قبل

جدید تنقید کا تقریباً ہر دوستان ”قاری اساس“ ہے۔ اب مطالعہ متن میں خالق کے بجائے اس کے قاری کو مرکزی اہمیت حاصل ہونے لگی ہے بلکہ Stareley Fish تو اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ اس کے نزدیک کاغذ پر لکھی گئی تحریر صرف اپنی قرأت میں ہی با معنی بنتی ہے۔ خالق اساس یا موضوعاتی تنقید اب رفتہ رفتہ قاری کے لیے جگہ خالی کر رہی ہے اور متن کی قرأت کے حوالے سے مطالعہ ادب کے نئے دوستان وجود میں آ رہے ہیں۔

اس امر کے اعتراف کے ساتھ کہ لفظوں کا باہم ارتباط خود بھی ایک پیچیدہ اور مشکل نظام ہے۔ قاری کا متن سے رشتہ، متن میں اکائیوں کے باہم ربط و ارتباط کے ہمہ جہت تحرک کو روشن کرتا ہے، اور اکثر معنی کی ان نئی جہات کی تشکیل ہوتی ہے، جس کا خیال خود متن کے خالق کو بھی نہ آیا ہوگا۔

مطالعہ متن میں قرأت کے اس طریقہ کی اہمیت کے پیش نظر شعبہ اردو نے اس سال ”متن کی قرأت“ کے عنوان سے ایک سمینار منعقد کرنے کا فیصلہ کیا۔ اور نقاد کو یہ آزادی دی گئی کہ وہ ترقی پسند،

جدید، مابعد جدید یا پھر کسی بھی فکری و نظری موقف کے حوالے سے ایک منتخب فن پارے کے مفاہیم تک رسائی حاصل کرے۔

اس دوروزہ قومی سمینار کا بنیادی مقصد یہ دیکھنا تھا کہ کوئی بھی ایک متن الگ الگ قرأت کے نتیجہ میں معنی کی کتنی جہات کھولتا ہے کیوں کہ متن کی ہر سنجیدہ قرأت معنی و مفہوم میں نئی جہات کا اضافہ کر سکتی ہے۔ ہم جس نقطہ نظر سے کسی متن کو پڑھیں گے، اسی کے مطابق مفاہیم ہماری گرفت میں آئیں گے۔ اس لیے مختلف زاویے ہائے نظر کے مطابق متن کو دیکھنے سے قاری کے ذہن میں کیفیت و تاثر کے کثیر الجہات زاویے بنتے ہیں اور وہ ان رنگا رنگ زاویوں کے حوالے سے متن کے تخلیقی تنوع کا عرفان حاصل کرتا ہے۔

ہم سب جانتے ہیں کہ نظری تنقید کے ساتھ عملی تنقید پر بھی بہت کام ہوا ہے لیکن حال میں متن کو بنیاد بنا کر مضامین لکھنے کی طرف نسبتاً کم توجہ دی جا رہی ہے۔ اس سمینار کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ متن کے حوالے سے گفتگو کا سلسلہ پھر شروع ہو۔ اس قومی سمینار میں کچھ ناقدین نے شعری تخلیقات اور کچھ نے افسانوی ادب پاروں کے بہت موثر تجزیے کیے۔ سمینار کے ہر اجلاس میں پڑھے جانے والے مضامین پر بحثیں ہوئیں (تفصیل کتاب کے آخر میں شامل ہے) اور شرکاء اس نتیجہ پر پہنچے کہ کسی تخلیق کی ایک مخصوص نقطہ نظر سے قرأت کو اس کی حتمی یا آخری قرأت تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ اس سمینار میں جدیدیت کے دور میں لکھی گئی کسی

تخلیق کو ترقی پسند زاویہ سے پرکھا گیا تو بعض ترقی پسند تخلیقات کو جدید اور مابعد جدید نقطہ نظر سے بھی پرکھنے کی کوشش کی گئی اور ہر تجزیہ نگار نے بڑی حد تک اپنے مجوزہ فریم میں ان تخلیقات کو دلچسپ اور بامعنی طریقوں سے پڑھنے میں کامیابی بھی حاصل کی۔

ان قراتوں سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ غالباً کسی بھی لکھنے والے کے لیے لکھتے وقت لمحے کسی ایک نظریے کا پابند ہو کر رہتا مشکل ہے یہ الگ بات ہے کہ اس فن پارے میں اس کا کوئی ایک نظریہ زیادہ نمایاں ہو لیکن اسی تخلیق کو کسی خاص مختلف نقطہ نظر سے پڑھنا بھی ممکن ہے۔ مثال کے طور پر نیر مسعود کی کہانی ”طاؤس چمن کی مینا“ کو پروفیسر قاضی افضل حسین نے مابعد جدید نقطہ نظر سے دیکھتے ہوئے اُسے حسن تشکیل اور تاریخ کی تشکیل کا افسانہ قرار دیا تو ڈاکٹر سیمہ صغیر نے اسی کہانی کو ترقی پسند زاویہ نگاہ سے دیکھتے ہوئے معاشرہ کے ٹوٹ کر بکھر جانے کا المیہ بتایا۔ پروفیسر خورشید احمد نے عزیز احمد کی کہانی ”جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں“ کو نہ تو ترقی پسند، نہ جدید اور نہ ہی مابعد جدید نقطہ نظر سے دیکھا بلکہ انھوں نے اپنے طور پر Close Reading کی اور فن پارے میں پوشیدہ مفہوم اور معنی تلاش کیے بلکہ اس کی تکنیک اور فن پر بھی وقت نظر کے ساتھ تبصرہ کیا۔ اکثر یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ جب ایک ہی فن پارے کو مختلف زاویوں سے پرکھا جاتا ہے تو متن کی قرأت کا طریقہ روایتی انداز سے الگ ہو جاتا ہے۔ لکھنے والا اپنے طور پر قاری کے رد عمل کو کنٹرول کرنے کی

کوشش کر سکتا ہے لیکن ہوشیار قاری اُن حربوں کا تجزیہ بھی کر لیتا ہے جن کے ذریعہ اُسے زیرِ دام لانے کی سعی کی گئی ہے۔ اس طرح قاری اپنی قرأت کی آزادی کا تحفظ کرتا ہے۔

۲۵/ اور ۲۶/ نومبر ۲۰۰۶ء کو آرٹس فیکلٹی لاؤنج میں منعقد ہونے والے اس سمینار میں جو مقالے پڑھے گئے یا وقت کی کمی کی وجہ سے جو نہ پڑھے جاسکے، وہ سب اس مجموعے میں شامل ہیں۔ بلاشبہ صدر شعبہ اُردو، پروفیسر قاضی افضال حسین اور سمینار کو آرڈینیٹر پروفیسر خورشید احمد کی کاوشوں کی بدولت یہ سمینار اپنے مقالات و مباحث، کلیدی و خصوصی خطبات اور صدارتی تقاریر کی وجہ سے بہت وقیع، مربوط اور منظم رہا۔ اس سمینار سے ”متن کی قرأت“ پر گفتگو کی نئی راہیں کھلی ہیں اور یہی اس سمینار کا بنیادی مقصد بھی تھا۔

صغیر ابراہیم

پروفیسر شعبہ اُردو،

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

قرأت، تعبیر، تنقید

قرأت اور تنقیدی قرأت

ہم ادب کے حامی قاری ہوں یا تنقیدی قاری ہوں، دونوں ہی حیثیتوں میں ہم فن پارے کے بارے میں یہی کہتے ہیں کہ ہر فن پارہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن ہمارا یہ کہنا کافی نہیں۔ اس قول، یا اس دعوے کے ساتھ یہ بھی کہنا، یا یہ دعویٰ بھی کرنا، ضروری ہے کہ قاری یا تنقیدی قاری کی حیثیت میں عموماً ہم اس مفروضے پر عمل کرتے ہیں کہ معنی کے اعتبار سے کوئی فن پارہ دو حال سے خالی نہ ہوگا

(۱) فن پارے کے معنی صرف وہی نہیں جو پہلی قرأت پر ہماری سمجھ میں آئے تھے۔ یا

(۲) فن پارے میں اتنے ہی معنی نہیں جتنے پہلی قرأت پر ہمیں نظر آئے تھے۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ جب ہم کسی تحریر کے بارے میں گمان کریتے ہیں کہ وہ فن پارہ ہے، تو ہم یہ بھی گمان کریتے ہیں کہ اس کے معنی کے بارے میں اختلاف ہو سکتا ہے۔ اور یہ اختلاف صرف دو پڑھنے والوں کے درمیان نہیں، بلکہ خود ہمارے اندر بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی ممکن ہے ہم کسی وقت کسی فن پارے کے کچھ معنی بیان کریں اور دوسرے وقت ہم خود اسی فن پارے کے معنی کچھ اور بیان کریں۔ پہلی صورت کی مشہور مثال فیض کی نظم ”صبح آزادی“ ہے۔ جب یہ نظم شائع ہوئی تو عام پڑھنے والوں کا گمان اس کے بارے میں یہ تھا کہ یہ بہت اچھی نظم ہے کیونکہ اس نظم میں ہمیں متنبہ کیا گیا ہے کہ تمہیں سیاسی آزادی تو مل گئی لیکن اصل آزادی ابھی ملنا باقی ہے۔ یہ بھی خیال کیا گیا ہے کہ اس نظم میں ایک معنی اور بھی ہیں، اور وہ یہ کہ نظم اس تشدد اور غارت اور ظلم اور

ہیئت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جس کا بازار آزادی کے وقت سارے برصغیر میں گرم ہوا۔ لیکن اس عام تاثر کے برخلاف سردار جعفری نے اس نظم کو ناکام ٹھہرایا۔ انھوں نے کہا کہ نظم میں جو باتیں کہی گئی ہیں انھیں تو کوئی بھی شخص کہہ سکتا تھا، وہ مسلم لیگی ہو یا ہندو مہاسیجائی یا کوئی اور۔ یعنی سردار جعفری کے خیال میں نظم اس لیے ناکام تھی کہ اس میں مارکسی فکر نہ تھی۔ یعنی شاعر نے اس باب میں براہ راست کچھ نہ کہا تھا کہ کمیونسٹ انتداب ابھی واقع نہیں ہوا ہے۔ اور انقلاب پر جو کہا بھی گیا تھا وہ بس اتنا تھا کہ رع چپے چپو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی۔ لہذا یہ نظم سیاسی طور پر غیر پختہ تھی۔ اور نظم چونکہ سیاسی طور پر غیر پختہ تھی ہذا وہ شاعری کے طور پر بھی ناکام تھی۔

کسی فن پارے کے معنی کسی شخص کے لیے کبھی کچھ ہو سکتے ہیں اور کبھی کچھ، یہ دوسری صورت ہے جو فن پارے کی قرأت یا اس پر تنقیدی اظہار خیال کے دوران عموماً پیش آتی رہتی ہے۔ فانی کا مشہور شعر ہے

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ اند آتا ہے
دل پہ گھٹاسی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برسی ہے

اس شعر کے بارے میں رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ اس کے معنی تب میری سمجھ میں آئے جب میں اپنی بیٹی کے غم میں ٹڈھال تھا۔ ظاہر ہے کہ رشید صاحب کا مطلب یہ نہ تھا کہ اس واقعے کے پہلے انھیں اس شعر کا مطلب معلوم ہی نہ تھا۔ وہ یہ کہہ رہے تھے کہ اس شعر میں جس جذباتی کیفیت اور روحانی آرب کا ذکر ہے اسے سمجھنے کے لیے انسان کے پاس درد مند اور زخمی دل ہونا ضروری ہے۔ خیر، یہ تو جذباتی رد عمل کی بات ہوئی، لیکن رومن یا کبسن (Roman Jacobson) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ڈبلیو۔ بی۔ یٹس (W. B. Yeats) کی نظم The Sorrows of Love کو میں مدتوں سے پڑھتا رہا ہوں اور میرا خیال تھا کہ میں نے اسے پوری طرح سمجھ لیا ہے۔ لیکن ایک دن جب میں ٹرین میں بیٹھا ہوا کہیں جا رہا تھا تو اچانک میرے ذہن میں

اس نظم کے معنی کا ایک نیا پہلو کوند گیا۔ میرا خیال ہے یا کہسن کا ساتھ بہ ہم سب کو کبھی کبھی ہوتا ہوگا۔ میں اپنا ایک تجربہ ابھی تھوڑی دیر میں بیان کروں گا۔

جب ہم معبر یا نقاد کی حیثیت سے کسی فن پارے کے معنی کو بیان کرنے بیٹھتے ہیں تو یہ عمل بھی دو حال سے خالی نہیں ہوتا۔ یعنی فن پارے کے معنی پر ظاہر سے وقت ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر دو میں ایک مفروضے پر عمل کرتے ہیں۔

۱۔ فن پارے کے جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہی معنی منشا۔ مصنف میں تھے۔ یعنی ہمارے بتائے ہوئے معنی کے صحیح پن (Validity) کی ضمانت خود مصنف سے ہمیں حاصل ہے۔ یا

۲۔ ہمارا مفروضہ یہ ہوتا ہے کہ ہمیں منشا۔ مصنف سے کوئی غرض نہیں۔ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہی معنی فن پارے میں ہیں خواہ منشا۔ مصنف ان کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔

ملاحظہ رہے کہ کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ ہمارے معنی اور مصنف کے بتائے ہوئے معنی میں مطابقت ہوتی ہے، یا جو متعدد معنی ہم کو بتائے گئے ہیں ان میں ایک یا چند معنی مصنف نے بھی بیان کئے تھے۔ لیکن دوسرے مفروضے کی روشنی میں یہ بات ہمارے لیے محض اتفاقی بات سمجھتی ہے اور اس سے ہمارے اس اصول پر کوئی اثر نہیں پڑتا کہ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں درحقیقت وہی معنی فن پارے میں ہیں۔

قرأت اور نظریہ قرأت

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے وہ ادب کی قرأت، بلکہ ادب کی تنقید یا تنقیدی قرأت کی بنیادی صورت حال پیش کرتا ہے۔ اس صورت حال میں بہت سے مسائل اور سوالات مضمربازیرز میں ہیں۔ میں انہیں درج کئے دیتا ہوں لیکن اس وضاحت اور اس شرط کے ساتھ کہ اوپر بیان کردہ صورت حال یہ بھی فرض کرتی ہے کہ ہمیں حسب ذیل مسائل اور سوالوں کے جواب معلوم ہیں:

۱۔ ”فن پارہ“ کسے کہتے ہیں؟ یعنی ہم کس طرح متعین کرتے ہیں کہ فلاں تحریر فن پارہ ہے اور فلاں تحریر فن پارہ نہیں ہے؟

۲۔ اگر فن پارہ کوئی چیز ہے تو پھر فن پاروں کے بارے میں ”بہت اچھا“، ”اچھا“، ”کم اچھا“، اور ”خراب“ کا حکم لگ سکتا ہوگا۔

۳۔ یہ شاید ایسا نہیں ہے، کیونکہ ”اچھا“ ہونا شاید فن پارہ ہونے کی شرط ہے۔ یعنی اگر فن پارہ ہے تو اچھا ہی ہوگا۔

۴۔ ”قرأت“ کے معنی ہیں کہ ”قاری“ بھی کوئی شے ہے۔ کسی فن پارے کا ”قاری“ اسے کہیں گے جو اس زبان سے بخوبی واقف ہو جس زبان میں وہ فن پارہ لکھا گیا ہے۔

۶۔ ”زبان“ سے ہم وہی مراد لیتے ہیں جو ہم چاہتے ہیں۔ مثلاً جن اصولوں یا جن رسمیات یا جن تہذیبی تصورات اور شعریات کی رو سے کوئی فن پارہ ہا معنی بنتا ہے، انھیں فن پارے کی ”زبان“ میں شمار کریں یا نہ کریں، یا شمار کریں تو کس حد تک، یہ فیصلہ ہم کرتے ہیں۔

۷۔ ”معنی“ سے مراد یہ ہے کہ کسی فن پارے کو پڑھ کر جو کچھ ہمیں حاصل ہو سکتا ہے وہ اس فن پارے کے معنی ہیں۔

۸۔ لیکن اس کا مطلب شاید یہ نہیں ہے کہ ہم کسی فن پارے کے معنی غلط سمجھیں اور دعویٰ کریں کہ یہی اس کے معنی ہیں۔

۹۔ یعنی معنی کے لیے بھی شاید یہی شرط ہے کہ کسی فن پارے کے معنی کی حد تک معنی وہی کلام ہے جو ”صحیح“ ہو۔ جو صحیح نہیں وہ معنی نہیں۔ اور یہ فیصلہ ہم کریں گے کہ کوئی معنی ”صحیح“ ہیں کہ نہیں۔

۱۰۔ ”ہم“ بڑی باریک اصطلاح ہے۔ لیکن برقاری خود کو ”ہم“ کا مصداق سمجھتا ہے۔

مخوڑ رہے۔ جو کچھ میں نے اوپر کہا ہے اس میں تنقیدی نظریہ ساری باتیں نہیں ہے۔ اور نہ ہی یہ نکات کسی پہلے سے موجود تنقیدی نظریے کی تفصیل بتانے کی کوشش ہیں۔ اوپر درج کردہ نکات صرف اس صورت حال کو وضاحت سے بیان کرتے ہیں جو ان چار مفروضوں میں مندرجہ ذیل جو میں نے شروع میں درج کی تھیں۔ لیکن ایک بات جو اس تفصیل سے برآمد ہوتی ہے وہ یہ کہ اسے آپ شاید ایک صریح ہا "نظریہ قرأت" کہہ سکتے ہیں۔ اور میرا خیال ہے کہ اسی نظریے کی رو سے ہم سب اپنے اپنے طور پر فیصلہ کرتے ہیں کہ "فن پارہ" کسے کہتے ہیں۔ پھر ہم وہ بات اپنے طور پر فن پارے کے معنی بیان کرتے ہیں اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم صرف معنی ہی نہیں بتاتے، بلکہ ہم فن پارے (یا جس چیز کو ہم فن پارہ کہہ رہے ہیں)، اس پر اظہار خیال بھی کرتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ اظہار خیال ہمیں فن پارے سے، اور خود اپنے سے دور جاتا ہے۔ پھر لوگوں کو شکایت پیدا ہوتی ہے، وہ پوچھتے ہیں کہ کیا تنقید اسی کو کہتے ہیں؟ یا، کیا کسی فن پارے کے معنی یوں بیان کئے جاتے ہیں؟ جب یہ شکایت بہت زور پکڑتی ہے تو پھر ہم میں سے کوئی اٹھتا ہے اور "تنقید" کی ایک اور کتاب لکھ دیتا ہے۔ یا طالب علموں کو مطمئن کرنے (یا خاموش کرنے) کے لیے ایک اور سمینار یا پیپر منعقد کر دیا جاتا ہے۔

تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ قرأت کے عمل میں کوئی تنقیدی نظریہ شامل ہوتا ہی نہیں؟ ظاہر ہے کہ ہم یہ نہیں کہہ سکتے، تنقیدی نظریہ تو ہر قرأت میں شامل ہوتا ہے۔ کوئی فن پارہ غزل ہے کہ نہیں، یہ فیصلہ بھی ہم کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں کرتے ہیں۔ اور کسی فن پارے سے کوئی توقع وابستہ کرنا بھی تنقیدی نظریے ہی کی روشنی میں ممکن ہے۔ ہم توقع کرتے ہیں کہ افسانے میں کردار کے جنسی جذبات و محسوسات پر روشنی ڈالی جائے گی۔ یہ توقع ہم ایک تنقیدی نظریے کے سبب سے کرتے ہیں جس کی رو سے کرداروں کی داخلی زندگی اور جذباتی کوائف بیان کرنا کمیشن کے لیے ضروری ہے۔

اور اسی توقع کی روشنی میں ہم کہتے ہیں کہ انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں عورت کی تصویر کشی اطمینان بخش نہیں ہے کیونکہ وہ ہمیں اپنی عورت کرداروں کے جنسی خیالات، محسوسات، جذبات، کامیابیوں، ناکامیوں، وغیرہ کے بارے میں کوئی اندر کی بات نہیں کہتے، صرف سرسری اور سطحی، یا ظاہری بیان پر مبنی اشارے کرتے ہیں۔

پڑھنے کا فیصلہ کرنا اور فن پارے سے کچھ تقاضے کرنا اپنے آپ میں ایسا عمل ہے جو کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں انجام پاتا ہے۔ مشکل صرف یہ ہے کہ جب ہم فن پارے کو پڑھنے کے بعد اس پر اظہار خیال شروع کرتے ہیں تو تنقیدی نظریے یا نظریات سے بہت زیادہ اور بہت مختلف تصورات اور تعصبات بھی ہمارے کلام میں در آتے ہیں۔ اکثر یہ عمل ہماری بے خبری میں وقوع پذیر ہوتا ہے، اور اکثر یہ ہوتا ہے کہ ہم باطنی طور پر شکست مان کر فن پارے کے بارے میں تجزیاتی اظہار خیال ترک کر کے فن پارے کے بارے میں محض غصہ شروع کر دیتے ہیں۔ دونوں حالات میں نتیجے کے طور پر جو تحریر وجود میں آتی ہے اسے مزے دار بلواس یا معلومات آگئیں بات چیت کے سوا کچھ نہیں کہا جاسکتا۔

تعبیر اور تنقید: وجودیاتی اور علمیاتی بیانات

تنقید کے نام سے جو تحریریں عموماً سامنے آتی ہیں انہیں پڑھ کر ابھمن یا مایوسی کا احساس زیادہ تر اسی وجہ سے ہوتا ہے کہ تنقیدی تحریر میں تنقیدی نظریہ بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ جلد یوں کہیں کہ ہم ان تحریروں میں نظریے کی بہت ہی ابتدائی شکل، اور پھر بہت سے تپے چکے نظریات کے مغوبے سے دوچار ہوتے ہیں۔ لہذا پوچھنے والے یہ پوچھنے میں حق بجانب ہیں کہ جب آپ کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں کسی فن پارے کے معنی بیان کرتے ہیں یا اس پر تنقید لکھتے ہیں تو آپ کیا کرتے ہیں؟ یعنی آپ اپنے نظریے کو عمل میں لاتے ہوئے تنقید لکھتے ہیں تو وہ تنقید کس طرح رونما ہوتی ہے؟ ملحوظ

رہے کہ کسی فن پارے کے معنی بیان کرنا اور اس پر تنقید کرنا ایک ہی کارنداری کے دو پہلو ہیں۔ معنی بتانے اور سمجھانے بغیر تنقید نہیں ہوسکتی اور تنقید کے بغیر آپ معنی بیان نہیں کر سکتے۔ ”تعبیر“ سے مراد ہے، کسی فن پارے کے معنی بیان کرنا، اور تنقید سے مراد ہے، (۱) کسی فن پارے کی خوبیوں یا کمزوریوں بیان کرنا، یعنی اس کی فنی قدر کا مرتبہ مقرر کرنا، اور (۲) فن پاروں کے بارے میں ایسے بیانات وضع کرنا جن کا عمومی حلق ان فن پاروں پر ہو سکے جو ایک ہی نوعیت کے ہیں یا ایک ہی صنف سے تعلق رکھتے ہیں۔ دراصل تنقید اور تعبیر باہم الجھتے ہوئے دھماکے ہیں اور ان کا آپس میں الجھا ہوا ہونا بعض اوقات مشکل پیدا کرتا ہے۔

تعبیر کی اقوال یا فقرے دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ یعنی جن بیانات کو تعبیر کی کہا جاتا ہے وہ دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ ایک کو ہم اپنی سمجھوت کی خاطر ادبی یا وجودیاتی (Ontological Statements) اور دوسری طرح کے بیانات کو فلسفیانہ یا علمیاتی یعنی Epistemological Statements کہہ سکتے ہیں۔ آسانی کی خاطر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی وجودیاتی اقوال کا سروکار فن پارے کے فنی پہلوؤں کی طرف ہوتا ہے اور ان اقوال سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ فن پارے کے ان معنی و محیط ہوتا ہے جن تک ہم فنی تجربے کی روشنی میں پہنچ سکتے ہیں۔ اور علمیاتی اقوال کا سروکار فن پارے کے فلسفیانہ، سماجی اور عقلی پہلوؤں سے ہوتا ہے۔ ان اقوال سے جو نتیجہ برآمد ہوتے ہیں وہ فن پارے کے ان معنی و محیط ہوتے ہیں جن تک ہم فن پارے کے فلسفیانہ وغیرہ تجزیے کی روشنی میں پہنچ سکتے ہیں۔ ادبی وجودیاتی قول صرف اس فن پارے پر صادق آئے گا جس کے بارے میں وہ وضع کیا گیا تھا۔ لیکن فلسفیانہ علمیاتی قول بہت سے فن پاروں پر صادق آ سکتا ہے۔ مؤخر الذکر (یعنی علمیاتی بیان) کی اس صفت یا خوبی (یعنی اس کے عمومی پن) کی بنا پر ہم اسے بھی عموماً تنقید کے زمرے میں رکھ دیتے ہیں۔

اس طرح فن پارے کی تعبیر کے لیے صرف دو طریق کار ہیں۔

۱۔ فن پارے کے طرز وجود کا مطالعہ، یعنی فن پارے کی ادبی اور فنی حیثیت کی روشنی میں اس کے معنی کا تعین۔

۲۔ فن پارے کے علمباتی مافیہ کا مطالعہ، یعنی فن پارے کی فلسفیانہ، سیاسی وغیرہ حیثیت کی روشنی میں اس کے معنی کا تعین۔

ہر چند کہ فن پارے کے بارے میں ادبی / وجودیاتی اقوال اور فلسفیانہ علمباتی اقوال کی نوعیتیں مختلف ہیں، لیکن ان کے باہم درآویختہ ہونے کے باعث کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک طرح کا بیان بہت جلد دوسری طرح کے بیان کے منطقے میں جا نکلتا ہے اور کبھی کبھی دونوں مل کر کسی ایک تیسرے ہی منطقے میں جا نکلتے ہیں۔ مثلاً میر کا شعر ہے۔ (دیوان اول)

واں وہ تو گھر سے اپنے پی کر شراب نکلا

یاں شرم سے عرق میں ڈوب آفتاب نکلا

اب اس شعر کے بارے میں مندرجہ ذیل بیانات ملاحظہ ہوں:

(۱) صبح کو سورج کا رنگ فطری طور پر سرخی مائل نارنجی ہوتا ہے لیکن صبح کا

سورج چہچہ جھلملاتا ہوا اور کچھ لرزتا ہوا سا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پانی میں ہو۔ معشوق

کے چہرے کو سورج سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان دونوں باتوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے

اس شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ معشوق نے صبح کو شراب پی تو اس کا چہرہ برا فروختہ ہو گیا۔ پھر

معشوق گھر سے باہر نکلا تو دیکھنے والوں (والے) کو ایسا لگا کہ سورج کا کچھ جھلملاتا ہوا

سا اور لرزتا ہوا سا ہونا شرم کے باعث ہے۔ یعنی ایسا لگا کہ سورج کے چہرے کی بھڑکتی

ہوئی چمک شرمندگی کے پسینے کے باعث جھلملاہٹ اور لرزش اور سرخی میں تبدیل ہو گئی

ہے۔ اس تعبیر کی رو سے سورج کا شرمندہ ہونا واقعی نہیں ہے، بلکہ دیکھنے والوں

(والے) کے عندیے میں ہے۔ حقیقت جو کچھ بھی ہو لیکن جو کوئی بھی معشوق کو دیکھ کر سورج کو دیکھتا ہے وہ بھی سمجھتا ہے کہ سورج کو شہمہ آگئی ہے اور وہ پینے پینے مورہا ہے۔ اور یہ واقعہ صرف آج کے دن کا ہے، یعنی آج صبح کو ایسا ہوا۔

(۲) صبح کو سورج کا رنگ فندہ کی طور پر سرخی مائل تاریخی ہوتا ہے لیکن صبح کا سورج کچھ جھملا تا اور کچھ برزت ہو رہا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پانی میں ہو۔ معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان باتوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ جب معشوق شہمہ اب پی کر برافروختہ چہرہ دیتا ہو تو اس کے حسن کو دیکھ کر سورج شہمہ سے محرق ہو جاتا اور وہ کچھ سرخی مائل جھملا تا اور کچھ برزت ہو کر نظر آنے لگا۔ یعنی صبح کے سورج کی لالی اور اس کی روشنی میں لرزش اور جھملا ہٹ فندہ کی نہیں ہے بلکہ شہمہ کے پسینے کی وجہ سے ہے۔ اور شہمہ اسے اس لیے کہ معشوق اس سے حسین تر ہے۔ یعنی اس بیان کی رو سے یہ واقعہ ہر روز پیش آتا ہے اور صورت حال یہ نہیں ہے کہ ”گویا سورج شہمہ سے محرق ہوا ہے۔“ بلکہ یہ ہے کہ ”سورج بے شک اور فی الحقیقت شہمہ سے محرق ہوتا ہے۔“

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث کے بارے میں یہ دونوں بیانات وجود پاتی نوعیت کے ہیں۔ یعنی ان میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ شعر کن باتوں پر قیام کیا گیا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ وہ باتیں صرف اس شعر سے متعلق ہیں۔ یہ بیانات کی اور شعر کے بارے میں نہیں ہو سکتے، چاہے ان میں بھی معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ کیوں نہ دی گئی ہو۔

(۳) شعر میں زمان اور فعل دونوں کی نسبت سے کئی طرح کے قوازن قائم کئے گئے ہیں۔ ایک طرح سے دیکھنے تو دونوں مصرعوں میں الٹ الٹ صورت حال نظر آتی ہے۔ یعنی ایک طرف تو یہ ممکن ہے کہ سورج اپنے آپ ہی شہمند ہو رہا ہو کہ آج پھر معشوق کے برافروختہ چہرے کا سامن ہوگا۔ دوسری طرح سے دیکھنے تو مصرع ثانی میں

جو ہو رہا ہے وہ اس فعل کا نتیجہ ہے جو مصرع اذل میں سرزد ہوا۔ افعال میں توازن یہ ہے کہ معشوق تو شراب میں ڈوبا، اور سورج عرق میں غرق ہوا۔ دوسرا توازن یہ ہے کہ سورج پہلے ڈوبا (عرق میں)، پھر نکلا (افق پر)۔ تیسرا توازن یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں ”نکا“ کے الگ الگ معنی ہیں۔ معشوق نکلا، یعنی باہر آیا اور سورج نکلا، یعنی طلوع ہوا۔

وہ جو چھوٹا ہوا ہے اس کا بھی فوری تعلق اس سوال سے ہے کہ شعر میں کیا ہو رہا ہے؟ یہ بات بھی واضح ہے کہ جو کہا گیا ہے اس کا اطلاق صرف اسی شعر پر ہو سکتا ہے اور اس سے کوئی عمومی نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا۔ لیکن اب کچھ مزید اقوال دیکھئے

(۴) اس شعر میں جس معشوق کا ذکر کیا گیا ہے وہ شراب پینے والا مرد ہے، بلکہ یوں کہیں کہ وہ امرد ہے اور شراب بھی پیتا ہے۔ اور چونکہ وہ امرد ہے لہذا اس شعر کا متکلم (اگر متکلم کو شق فرض کیا جائے) کوئی عورت نہیں ہے۔

(۵) وہ صرف امرد ہی نہیں، بازاری شخص ہے، یا بازاروں میں پھرنے والا فرد ہے، لہذا ممکن ہے وہ امرد نہ ہو زن بازاری ہو۔ اس صورت میں بھی متکلم (ع شق) عورت نہیں ہو سکتا۔

بہم، دیکھ سکتے ہیں کہ اقوال نمبر ۴ اور ۵ کی کیفیت شروع کے تینوں بیانوں سے بالکل مختلف ہے، حالانکہ یہ بھی تجسیری بیانات ہی ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ نمبر ۴ اور ۵ کی کیفیت یہ ہے کہ شعر میں جو لسانی اور بیانیہ صورت حال مذکور کی گئی تھی، نمبر ۴ اور ۵ میں اس صورت حال سے کچھ نتیجہ نکالے گئے ہیں جن کا شعر کے معنی سے تعلق تو ہے، لیکن یہ نتیجے ہمیں اس بات کے بارے میں کچھ اطلاع نہیں دیتے کہ شعر کن بنیادوں پر قائم کیا گیا ہے۔ یعنی معشوق کا اوپاش ہونا، یا امرد ہونا، یا دونوں ہونا، یا زن بازاری ہونا، یا ان میں سے کچھ بھی نہ ہونا، ان باتوں سے شعر پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ معشوق کوئی بھی ہو، شعر کا مقدمہ اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ معشوق کی خوبصورتی کے سامنے سورج ماند پڑ جاتا ہے اور معشوق کے سامنے باہر نکلتے اسے شرم آنے لگتی ہے۔

نمبر ۴ اور ۵ سے ہمیں کچھ معصومات، یا یوں کہیں کہ کچھ علم حاصل ہوتا ہے جس کی روشنی میں ہم شعر زیر بحث کی طرح کے دوسرے فن پارے کی روشنی میں ایسے نتیجے نکالیں جو بظاہر درست ہوں، یا واقعی درست ہوں، لیکن عمومی ہوں اور جن کا براہ راست تعلق فن پارے کے وجود سے نہ ہو (یعنی جن کے بغیر بھی فن پارہ بطور فن پارہ قائم ہو سکتا ہو) تو، ایسے نتائج اور ان سے متعلق بحث و تنقید کے زمرے میں رکھا جانا بہت ہوگا۔ مزید دیکھئے

(۶) معشوق کے امرد یا زن بازاری ہونے کی وجہ یہ ہے کہ یہ شعر جس زمانے اور جس سماج کی پیداوار ہے اس زمانے میں عورتیں پردے میں رہتی تھیں ہذا عشق کرنے کے لیے صرف امرد اور زنان بازاری ہی معیوب تھیں۔ شعر زیر بحث میں معشوق کا شرابی ہونا اور بازاروں میں کھلے بندوں پھرنا اس کے زن بازاری ہونے پر دال ہے اور اس کے بارے میں مذکر کے صیغے کا استعمال کر کے شاعر نے ظاہر کر دیا ہے کہ یہ بھی امکان ہے کہ معشوق زن بازاری نہیں بلکہ اوباش قسم کا امرد ہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مندرجہ بالا کلام میں ہم تعبیری حد سے باہر نکلتے اور تنقید کی مملکت میں داخل ہوتے نظر آتے ہیں۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اب ہم تعبیر کو خیر باد کہہ چکے ہیں اور تنقید مہر رہے ہیں۔ اور سچی تو یہ ہے کہ ہم ادبی تنقید بھی نہیں، سماجی تنقید لکھ رہے ہیں۔ یعنی یہاں جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ بظاہر تو شعر فنی میں ہماری امداد کے لیے ہے، لیکن درحقیقت شعر سے اس کا کوئی بنیادی یا سچا تعلق نہیں۔ اس بات سے فی الحال ہم کوئی غرض نہ رکھیں گے کہ قول نمبر چھ میں تاریخی یا 'اور ادبی سچائی' ہے کہ نہیں۔ اغلب ہے کہ بالکل نہیں ہے، لیکن اس وقت یہ معاملہ ہماری بحث سے خارج ہے۔ اس وقت اتنا کہنا کافی ہے کہ تعبیر اور تنقید کے نام پر ہمیں بہت سی غیر تنقیدی باتیں سننی اور کہنی پڑتی ہیں۔ یہ تمام تنقید کا، اور بالخصوص اردو تنقید کا المیہ ہے۔

(۷) معشوق کا زن بازاری، امرد، شرابی اوباش ہونا ہماری شاعری کی اخلاقیات پر بدنام دھبہ ہے۔ ایسے ہی اشعار کی بنا پر ہماری شاعری بدنام ہے، اور ایسے

ہی اشعار کی بنا پر لوگوں کو یہ کہنے کا موقع ملتا ہے کہ اردو شاعری کے معاملات طوائفوں کے معاملات سے آلودہ ہیں۔

ہم اس بحث کو یہاں نہ اٹھائیں گے کہ بیان نمبر ۷ میں کچھ سچائی ہے کہ نہیں، فی الحال اتنا کہنا کافی بد ضروری ہے کہ بیان نمبر ۷ میں ہم تعبیر کے دائرے سے بالکل باہر نکل گئے ہیں اور سستے قسم کے معتمد اخلاق کے روپ میں جلوہ گر ہیں۔ لیکن لطف یہ ہے کہ ہمارا یہ بیان بھی تنقیدی قول ہوتا ہے، یا تنقیدی قول ہلائے گا۔ اور لطف یہ بھی ہے کہ نمبر ۷ پوری طرح سے عمومی بیان ہے۔ لہذا اس کا اطلاق شعر زیر بحث کی طرح کے اور بھی فن پاروں پر ہو سکتا ہے۔

اوپر جو کچھ بتایا گیا ہے اس کی روشنی میں حسب ذیل باتیں بھی جاسکتی ہیں وہ تعبیر کی فہم کے جو کسی فن پارے کے طرز وجود کے بارے میں ہمیں کچھ بتاتے ہیں جنہیں ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ یہ فن پارہ کن بنیادوں اور کن اصولوں پر قائم ہے، انہیں ہم ادبی وجود یا بیانات کہیں گے۔ کچھ تعبیری اقوال ایسے ہیں جن میں فن پارے کی تعبیر تو ہوتی ہے، لیکن پھر اس تعبیر کی روشنی میں کچھ عمومی نتائج نکالے جاتے ہیں۔ ایسے اقوال کو ہم فلسفیانہ یا علمیاتی کہیں گے۔ اس قسم کے اقوال میں وہ کیفیت زیادہ ہوتی ہے جسے تنقید کہا جاتا ہے کیونکہ وہ زیادہ تر عمومی انداز کے ہوتے ہیں۔ عمومی نتائج اپنی فطرت ہی کے اعتبار سے ایسے ہوتے ہیں کہ انہیں فن پارے کی فنی حیثیت سے سروکار بہت کم ہوتا ہے۔ ایک آخری بات یہ ہے کہ عمومی نتائج نکالنے کی گنجائش ان فن پاروں میں زیادہ ہوتی ہے جن میں بیانیہ کا عنصر معتد بہ ہو، یا غالب ہو۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن پارے کے بارے میں کچھ تعبیری تحریریں ایسی ہوں گی جو فن پارے کی ادبی یعنی وجودی حیثیت کے بارے میں اظہار خیال پر زیادہ توجہ دیتی ہوں گی۔ اور کچھ تعبیری تحریریں ایسی ہوں گی جن میں فن پارے کی فلسفیانہ یعنی علمیاتی حیثیت پر زیادہ توجہ دیا گیا ہوگا۔ اگر ہم اپنی پہلی مثال کو دھیان میں لائیں تو ہم دیکھ سکیں

کہ فیض کی نظم ”صبح آزادی“ کے بارے میں سردار جعفری کے اقوال کی نوعیت علمیاتی ہے۔ اس بات کی شکایت کے بعد کہ فیض نے اس نظم میں ”استعاروں کے پردے“ ڈال دیے ہیں، نظم کا آخری مصرع نقل کر کے سردار جعفری نے کہا

”یہ بات تو مسلم لکھی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں ڈاکٹر سادر کرا اور فاضل
بھی یہی کہتے ہیں کہ وہ انتہا رتھ جس کا وہ یہ بحر تو نہیں، یونکہ اکھنڈ
ہندوستان نہیں مل جسے وہ تجارت ورش اور آریہ ورت بنانے والے تھے
... پوری نظم میں اس کا نہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی
سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل (نظم میں) سب
کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب و عوامی آزادی، عوامی کارروائی
اس درد کا مدہ۔ اسی نظم تو ایک غم ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔“

خلیل الرحمن اعظمی نے صحیح کہا ہے کہ سردار جعفری کے یہ اقوال ”شعروادب
پر ترقی پسند اصولوں کے میکائلی اطلاق کا یہاں در اور تیرت انگیز نمونہ ہیں جس کی مثال
اردو تنقید کے سرمائے میں نہیں ملتی۔“ لیکن یہ معاملہ صرف ترقی پسند تنقیدی اصولوں
کے میکائلی اطلاق کا نہیں ہے۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ فن پارے کے بارے میں علمیاتی
بیانات مرتب کرنے میں مزہ تو بہت آتا ہے لیکن جیسا کہ ہم اوپر میر کے شعر کے حوالے
سے دیکھ چکے ہیں، ایسے حالات میں یہ خطرہ بھی ہمیشہ، حق رہتا ہے کہ ہم تجویر کے
میدان سے نکل کر تنقید کے دائرے میں داخل ہوں گے اور پھر وہاں سے جست جگا کر
سماجی اور سیاسی فلسفہ طرازی کی بھول بھتیاں میں گم ہو جائیں۔

میر کا مشہور شعر ہے

اے آہوان کعبہ نہ ایند و حرم کے گرد

کھاؤ کسی کی تیغ کسی کے شکار ہو

(دیوان چہارم)

اس شعر کی تعبیر میں وجودیاتی اقوال بروئے کار لائے جائیں تو کہا جائے گا کہ آہوان کعبہ سے مراد وہ لوگ ہیں جو محفوظ زندگی گزارتے ہیں اور جن کے دل درد مندی سے خالی ہیں خواہ وہ اتنے ہی مقدس کیوں نہ ہوں جتنے کہ محاذ کعبہ کے آہو ہوتے ہیں کہ جنہیں کوئی ہاتھ بھی نہیں لگا سکتا۔ محفوظ اور درد سے خالی زندگی گزارنے والے ان لوگوں کی زندگی بے فائدہ ہے، بلکہ زندگی ہی نہیں ہے۔ انہیں چاہیے کہ حرم کا محفوظ علاقہ، یعنی اپنی بے خوف و خطر زندگی چھوڑیں۔ ان کو ضرور ہے کہ وہ کسی طرح اپنے دل میں درد مندی پیدا کریں اور دل کو درد مند بنانے کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اپنا دل کسی کو بار دیں۔

انہیں خطوط پر مزید اظہار خیال یوں ہو گا کہ یہ شعر جس تہذیب اور جس تصور کائنات کا پروردہ ہے وہاں کامیابی، اور خاص کر دنیاوی کامیابی سمجھ معنی نہیں رکھتی۔ اس تہذیب کا تقاضا تھا کہ انسانوں کے دل میں وہ نرمی اور حساسی اور گداز اور شستگی ہو جو انہیں ایک طرف تو انسان دوستی کے لائق بنائے اور دوسری طرف ان کے دل اور ان کے باطن کو حقیقت عالیہ کے جلووں کو حاصل کرنے کے قابل بنائے۔ مزید یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس شعر میں جس طرح کی کائنات کا نقشہ پیش کیا گیا ہے اس میں اپنے حسن یا اپنے مواہب یا اپنے اکتسابات پر فخر کرنا (اینڈ ٹا) اعلیٰ درجے کے فرد کی صفت نہیں ہے۔ اگر غرور کرنا ہی ہو تو تب غرور کرے جب دل کو درد سے بھر لیا ہو۔ مزید یہ کہا جاسکتا ہے کہ میر نے اسی خیال کو ذرا مختلف پہلو سے یوں لکھا ہے۔

کب تھی یہ بے جراتی شایان آہوے حرم
ذبح ہوتا تیغ سے یا آگ میں ہوتا کباب
(دیوان اول)

مندرجہ بالا شعر میں محفوظ زندگی گزارنے والا اینڈ ٹا اکڑتا نہیں، اور نہ غرور کرتا ہے۔ وہ بے جرات ہے، یعنی اینڈ نے والے آہوے سے بھی بدتر ہیں، کیوں کہ اینڈ نے والے آہو کو اپنی وقعت تو معلوم ہے۔ بے جرات آہو کو تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ

ہے کیا۔ اسی لیے بے جرات آہوے حرم کے لیے سخت ترانجہ مہجور کیا جا رہا ہے۔ اس کے بارے میں کہا جا رہا ہے کہ اسے توقع سے ذبح ہو گیا۔ آگ میں کباب ہونا چاہیے تھا۔ اینڈ نے والے آہو کے لیے یہی کافی ہے کہ اس کا غرور زیست ٹوٹے۔

آل احمد سرور نے دیوان چہارم کے شعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے ”انسانیت کے لیے میرے اپنے زمانے کی مروج اصطلاح عشق سے کام لیا ہے جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد یا مشن سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لیے ایک روشنی بن جاتی ہے۔“

ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے اقوال وجودیاتی منطقے سے باہر نکلیں۔ علمباتی منطقے میں داخل ہو رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ شعر کی تہذیبی اصطلاحوں کو فلسفیانہ یا سیاسی معنی دے رہے ہیں۔ یہ درست ہے کہ جو معنی انہوں نے بیان کئے ہیں وہ شعر زیر بحث ہی سے برآمد ہوتے ہیں۔ ان کے بیان کردہ معنی اور ہمارے بیان کردہ معنی میں کچھ زیادہ فاصلہ نہیں، شرط صرف یہ ہے کہ آپ میر کی غزل کے شعر کو تمثیل یعنی Allegory فرض کر لیں۔ تمثیل میں ہم سے توقع کی جاتی ہے کہ ہم ایک شے (جو کبھی کبھی کسی تجربے یا احساس یا کیفیت کا نام ہوتی ہے، مثلاً ”مسافر“، یا ”حوصلہ“) کو دوسری شے کا قائم مقام سمجھیں۔ یہاں سرور صاحب ”آہوانِ تعبہ“ کو ”روزمرہ زندگی کا مفاد پرست انسان“ اور ”تیغ کھانے، شکار ہونے“ کو ”عشق“ اور خود ”عشق“ کو ”بڑے مقصد یا مشن“ کی تمثیل قرار دے رہے ہیں۔ لیکن ایک بہت بڑا فرق یہ ہے کہ سرور صاحب کی تعبیر کی روشنی میں میر اٹھارہویں صدی کی ہندوستانی تہذیب کے اردو شاعر کی جگہ بیسویں صدی کے عینیت پسند (Idealist) شاعر معلوم ہوتے ہیں۔

سرور صاحب کا طریق کار ہمیں جس نتیجے تک پہنچاتا ہے وہ شعر کے تہذیبی چوکھٹے کے باہر سہی لیکن وہ شعر کے ساتھ بے انصافی نہیں کرتا کیونکہ جو نتیجہ انہوں نے

نکا ۱۱ ہے وہ شعر کے لسانی اور استعاراتی چوکھٹے کے باہر نہیں ہے۔ اس نکتے کی مزید تفصیل کے لیے میر کا حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ناچار ہو چمن میں نہ رہے کہوں ہوں جب
بلبل کہے ہے اور کوئی دن براے گل
(دیوان سوم)

یہاں پہلی بات یہ کہنی ہے کہ ایک دن اچانک مجھے خیال آیا کہ یہاں ”براے گل“ قسمیہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جس طرح ہم ”براے خدا“ کہتے ہیں اسی طرح بلبل ”براے گل“ بہہ رہی ہے۔ لیکن یہ خیال مجھے ”شعر شورائیز“ لکھنے کے مدتوں بعد آیا۔ رومن یا کہسن کا اسی طرح کا ایک واقعہ میں شروع میں درج کر چکا ہوں۔ میرا مان یہ ہرگز نہیں کہ مجھ میں اور رومن یا کہسن میں کوئی مشابہت ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ فن پارے کے طرز وجود کے برے میں غور و خوض کے امکانات شاید بھی ختم نہیں ہوتے۔ اس کے برخلاف فن پارے کے برے میں فلسفیانہ یعنی علمیا تی اقوال کی حد بہت جلد آ جاتی ہے۔

میر کے اس شعر کا وجود یاتی بیان حسب ذیل ہوگا۔

(۱) متکلم کو چمن میں ناچاری محسوس ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں ناچاری کی حالت میں چمن میں نہ رہوں گا۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں براے گل کچھ دن اور رہ لو۔

(۲) متکلم دیکھتا ہے کہ بلبل ناچاری کی حالت میں چمن میں ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بلبل چمن ہی میں رہے اور بحال زار نہ رہے۔ وہ بلبل کی حالت میں سدھار لانا چاہتا ہے لیکن اسے کامیابی نہیں ہوتی۔ اب وہ ناچار ہو کر بلبل سے کہتا ہے کہ اس حال میں تو چمن میں نہ رہ۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن براے گل رہ لوں گی۔

(۳) متکلم دیکھتا ہے کہ بھل ناچاری کی حالت میں چمن میں ہے۔ وہ بھل سے کہتا ہے کہ ناچا رہو کر چمن میں نہ رہو۔ بھل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن براے گل رہ لوں گی۔

(۴) متکلم اور بھل دونوں ناچار ہیں۔ ناچاری سے جنگ آخر متکلم جیتا ہے۔ تو ہم دونوں یہاں سے چپے چلیں۔ بھل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن براے گل رہیں۔

(۵) ”براے گل“ کا فقرہ حسب ذیل معنی رکھتا ہے (۱) گل کی خاطر، یعنی بھل (یا متکلم) اگر چمن کو چھوڑ دیں تو گل کی خاطر شرمی ہوئی۔ ہذا گل کی خاطر کچھ دن اور چمن میں رہیں۔ (۲) گل کے انتظار میں۔ یعنی ابھی گل آیا نہیں ہے۔ لیکن آ بھی سکتا ہے۔ (۳) گل کو دیکھتے رہنے کی خاطر۔ یعنی ناچاری اور زاری ہے تو کیا ہوا، گل کو دیکھ تو سکتے ہیں، اس کا قرب تو حاصل ہے، اقرب نہ ہی۔ (۴) قسم، یعنی متکلم کو بھل قسم دیتی ہے کہ براے گل چھو دن اور ٹھہر جاؤ۔ یا قسم کھا کر کہتی ہے کہ گل کی قسم، ابھی چھو دن ور رہوں گی۔

ظاہر ہے کہ یہ شعر عشق میں مصائب اور ابتلا کے باوجود چابت قدمی اور رجا، معشوق سے دلی نغم، اور اپنی حالت کو سدھارنے کے جذبہ و انتہائی شورا انگیز اور بڑی حد تک ڈرامائی انداز میں پیش کرتا ہے۔

علمیاتی تعبیر (۱)

اب اسی شعر کو ترقی پسند نظریے کی روشنی میں پڑھیں، یا اسے عوامی انقلاب کے تصورات کا حامل قرار دینا چاہیں تو نتائج حسب ذیل ہوں گے

(۱) شعر میں متکلم کوئی نہیں، شاعر خود متکلم ہے۔ میر محمد تقی میر شاعر کا ذہن انقلاب

پسند اور انسان دوست تھا۔ میر ہمیں اس شعر کے ذریعہ انقلابی جدوجہد میں سرگرم رہنے اور نامساعد حالات کے باوجود انقلابی آدرش سے وفاداری قائم رکھنے اور نامساعد حالات کو بدلنے کی سعی کرتے رہنے کی تلقین کر رہے ہیں۔

(۲) ”چپن“ سے مراد ہے میدانِ عمل، مثلاً وطن عزیز جہاں انقلاب برپا کرنے کی لڑائی جاری ہے۔

”بل“ سے مراد ہے انقلابی لڑائی یا انقلاب کا لمحہ۔

(۳) ”بل“ سے مراد ہے انقلابی، یا انقلاب پسند عوام کا نمائندہ جو جدوجہدِ انقلاب میں مصروف ہے۔

(۴) ”چپن میں نہ رہیے“ سے مراد ہے انقلابی جدوجہد میں تھک بار کر بیٹھ جانا۔

(۵) ”ناچار ہو کر رہنے“ سے مراد ہے سامراجی یا بیرونی یا غیہ مصنف اقتدار کے ہاتھوں مجبور و محکوم رہنا۔

(۶) ”کہاں ہوں جب“ کا فاعل انقلابی بیرو (بلبل) کا ساتھی ہے جو ہمت نہ ہارنے پر حامل ہے۔

شعراتی تعبیر (۲)

یہ ہے شعر کی ایک تعبیر حسب ذیل انداز میں بھی ہو سکتی ہے۔ اگر علمیاً تو یہ ”دل و کی سی سی اور سماجی نقطہ نظر کا اظہار رہا جائے تو علمیاً تو یہ ”دوم کو سماجی، دل و کی سی سی اور انسانیت (Anthropological) تصورات کا حامل کہا جاسکتا ہے۔

(۱) ”تو میں صدی تک کے کچھ شعرا کی کچھ غزلوں کو چھوڑ کر اردو غزل میں لکھائی جن جن کا ماحول واضح نہیں کی جاتی۔ یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ معشوق طبقہ اناس کے ہوتا ہے۔ تاہم یہ حتمی شواہد اس کے خلاف نہ ہوں۔ عاشق کو تقریباً ہمیشہ مرد سمجھا جاتا ہے۔ ”بلبل“ اور ”گل“ پر مبنی شعروں میں صورت حال برعکس ہے۔ ”بلبل“ عاشق ہے اور ”گل“ معشوق ہے اور وہ مذکر ہے۔ مرد عاشق اور غیر متعین معشوق یعنی غزل میں معشوق کو تقریباً ہمیشہ سنگ دل، یا ناممکن الحصول، یا بے وفا، یا غافل سے حال سے سب پر داد دکھایا جاتا ہے۔ توقع کی جاسکتی تھی کہ معشوق کی جنس بدل

جانے کی صورت میں اس کا مرد ارتقی بدل جاتا چاہیے تھا۔۔۔ ان شعراء کے لئے اس کو حسب معمول سنگ دل نہیں تو بے پروا غرور دھجایا گیا ہے۔ یعنی نہیں دیکھا کہ بھونکا ہی تھا ہے۔ پداری و مرد و مومن معی شروں سے ہم اور یہ واقعہ اس لئے ہے کہ امر مرد ہے تو اس کا معشوق (جو مومن یا عورت ہوگا) اپنے حلق سے رگڑ کر اس کو سبوتا کرتا ہے، یا پھر وہ بے شوق سے اتنے فاصلے پر ہوتا ہے۔۔۔ اس کی یہ صورت ہو جاتی ہے۔ یعنی ایسے اشعار میں عورت کو تا مسخف اور ذلیل اور بے وقار سمجھا جاتا ہے۔ اب جب معشوق بے شک مرد ہے اور بے شوق بے شک عورت، تو جن مومنوں نے یہ تعبیر کی ہے۔ ہذا اردو غزل کا مزان عورت دشمنی کا نہیں تو عورت کی تائید ہے۔

(۲) ”کر“ براے گل“ کا فقرہ قسمیہ ہے جیسا کہ اردو میں اس سے ”مکن“ ہے، تو ”گل“ کی قسم دینا یا کھانا، ”گویا“ گل“ معشوق ہی نہیں بلکہ عورت بندہ ستانی سماج کی رسم کے عین مطابق ہے جہاں عورت کو تکریم دینی چاہیے۔۔۔ شوہر کو اپنا ”محبتی خدا“ یا ”پران ناتھ“ یا ”مہر تاق“ یا ”یقین نیا“ کہتے ہیں۔ تعبیر کی رو سے اردو غزل کا مزان اور بھی پداری اور مرد و مرکوز نہ ہوتا ہے۔

یہاں اولین اہم بات یہ ہے کہ شعر کی مندرجہ بالا دونوں تعبیرات میں اصل لفظ سے افراط و توفی ہیں لیکن، دونوں ہی کو شعر کے معنی سے کوئی تعلق نہیں۔۔۔ ان تعبیرات کے بنانے والے کو شاید اس بات کا احساس بھی نہیں کہ شعر میں معنی اور معنی ہونے میں یہ فرق ڈرامائیت، شورا نگیزی، غمگینی، رونی، دکھانے کی برجستگی وغیرہ بھی ایسی چیزیں ہیں جن کو توجہ صرف ہو سکتی ہے۔ تعبیر اول کے بنانے والے کی نظر میں شعر کا یہی معنی ہوتا ہے۔ اس میں عوامی انقلاب کے بارے میں بہت ہمت انگیز اور دوہرہ نین باتیں کی گئی ہیں۔ علی ہذا القیاس، اس تعبیر کے مرتبہ کرنے والے کو اس بات سے بھی کوئی غمگینی نہیں۔ اس تعبیر کی روشنی میں میراٹھا رہوئیں صدی کی ہندو سماج کی تہذیب کے اردو سماج کی تہذیب بیسویں صدی کے انقلاب پسند یا بنیادی تبدیلی پسند (Radical) شعراء و مرکوز نہ ہوتے ہیں۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ مندرجہ بالا تعبیریں ان تمام تعبیر کنندگان کے لیے کافی اور مناسب ہیں جو فن پارے کی تعبیر و تنقید کو فن پارے کا علميائی مسئلہ قرار دیتے ہیں، یعنی جن کی نظر میں نقاد کا فرض یہ ہے کہ وہ اس فلسفیانہ، سماجی، یا سیاسی پیغام کو تلاش اور آشکار کرے جو فن پارے میں ظاہر یا مخفی طور پر موجود ہے۔ یہ بات غیر اہم ہے کہ جو نقاد کسی فن پارے میں فلسفیانہ، سماجی، یا سیاسی، یعنی علميائی مافیہ تلاش کر رہا ہے، خود اس کے معتقدات کیا ہیں۔ مثال کے طور پر، بلبلی اور چمن کی جو تعبیر اوپر تعبیر اول کے طور پر بیان ہوئی اس کی رو سے شعر کا اصل مافیہ انقلاب کے لیے جدوجہد ہے۔ اور ضروری نہیں کہ یہ جدوجہد صرف مارکسی یا اشتراکی انقلاب (سردار جعفری کی اصطلاح میں عوامی انقلاب) کے لیے ہو۔ وہ اسلامی انقلاب، چینی انقلاب، فلسطینی انقلاب کوئی بھی انقلاب ہو سکتا ہے جس کی تمثیل (Allegory) اس شعر میں ہے۔ سردار جعفری نے فیض کی نظم ”صبح آزادی“ کے بارے میں غلط نہیں کہا تھا کہ ایسی نظم تو مسہم لگی، مہا سبائی، کوئی بھی کہہ سکتا ہے۔ سردار جعفری کے اس قول میں بہت بڑا تنقیدی نکتہ پنہاں ہے کہ فن پارے کا سیاسی مافیہ کسی بھی شخص کے لیے کارآمد ہو سکتا ہے اگر وہ اسے اپنے کام میں لانا چاہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر زیر بحث کی تعبیر دوم تانیثی نقطہ نظر سے مرتب کی گئی ہے۔ تانیثی نظریات کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں، لیکن تانیثی فکر کا پہلا مقدمہ یہ ہے کہ کسی متن یا فن پارے کو عورتیں جس طرح پڑھتی ہیں، مرد اس طرح نہیں پڑھ سکتے۔ کسی متن یا فن پارے میں بہت سی ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کے وجود کا احساس بھی مرد کو نہیں ہوتا اور عورتوں کے لیے وہ آئینہ ہوتی ہیں کیونکہ مردوں کے خیال میں صنفی آویزش (Gender conflict) کوئی شے نہیں۔ اسی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ عورت کے بنائے ہوئے فن پاروں کے بھی تمام مضمرات کو مرد نہیں سمجھ سکتے، کیونکہ عورت جس طرح سے دنیا کو دیکھتی ہے اس طرح کا احساس اور تجربہ مرد کو نہیں

ہو سکتا۔ ہم لوگ تعلیمی مصائب میں مدقوں سے غزال پڑھا رہے ہیں اور پڑھتے واہوں میں لڑکیاں لڑکے دونوں ہوتے ہیں لیکن یہ خیال کسی کو نہیں آتا کہ غزال میں تذکیہ و تانیث کی آپوزیشنوں (Gender conflicts) کے پہلو ہو سکتے ہیں۔ مگر یہ بات بھی ہم پر واضح رہنی چاہیے کہ تانیثی مطالعات بھی علمیاتی نوعیت کے ہیں اور فنی محاسن سے لطف اندوزی، یا ان کا تجزیہ، نہ تو تانیثی نقاد کا کوئی اہم سرورکار ہے اور نہ ہی فنی ایسے نقاد کا جس کی اذہن دلچسپی فن پارے میں ظاہر یا فنی پیغام سے ہو۔ لیکن ایسا دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں تعبیر (اول) کی رو سے میر کی تاریخی اور تہذیبی شناسیت و جیسویں صدی میں منتقل کر دیا گیا ہے، وہاں تعبیر (دوم) کی رو سے میر اپنے ملک، اپنی صدی، اور اپنی تہذیب میں قیوم رہتے ہیں۔ یعنی تانیثی تسلسلہ رات چادریں پہن رہی نہیں ہیں کہ فن پارے پر تانیثی تصورات کا اطلاق کر کے ہم اس کے داخلی خدوخال ہی بدل ڈالیں۔

علمیاتی قرأت کی مجبوریات

ادبی تحقیقات کے مطالعے میں وجودیاتی مباحثے کو مقدم رکھتے واہوں کے سامنے جیسے جیسے یا مختصے یعنی Dilemma کے فنی مواقع بھی آتے ہیں۔ میں نے اوپر شروع میں لکھا ہے کہ علمیاتی نتائج کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ انھیں فن پارے کی فنی حیثیت سے سروکار بہت کم ہوتا ہے۔ لیکن علمیاتی بیانات میں جیویاں چٹائی راہ بھی ہوتا ہے کہ کم ہی نقاد اس کی چینک سے بچ سکتے ہیں۔ عمومی علمیاتی نتائج نکالنے کی گنجائش ان فن پاروں میں زیادہ ہوتی ہے جن میں بیانیہ کا عنصر معتد و ہو، یا غالب ہو۔ اور چونکہ تحقیقی ادب میں بیانیہ اکثر موجود ہوتا ہے لہذا علمیاتی موشگافیاں نکالنے کے مواقع بھی قدم قدم پر مہیا رہتے ہیں۔ اور جب افسانے یعنی فکشن کی تعبیر یا تنقید کرنے بیٹھتے ہیں تو ہمارا مختصہ ہماری مجبوری بن جاتا ہے۔

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ بیان یہ چاہے جتنا بھی خیالی اور غیر واقعی ہو، اس کی تعبیر ہمیں دُنیا کے حقیقی اور واقعی قضایا کی طرف کھینچی ہوئی لے جاتی ہے۔ بیان یہ کہ انسانی دُنیا میں کچھ ایسا مرتبہ حاصل ہے کہ اسے پڑھتے وقت ہمیں بار بار پوچھنا پڑتا ہے کہ اس واقعے کی، اس منظر کی، اس کردار کی معنویت انسانی دُنیا کے لحاظ سے کیا ہے؟ فلاں بات اس طرح کیوں انجام پذیر ہوئی، اس طرح کیوں نہ ہوئی؟ فلاں کردار نے فلاں قدم کیوں اٹھایا اور اس کے برخلاف کیوں نہ کیا؟ یہ کردار اس قدر دکش ہوتے ہوئے بھی ہمیں وثوق انگیز کیوں نہیں لگتا؟ یہ کردار اتنا بُرا ہوتے ہوئے بھی اتنا دکش کیوں ہے؟ وغیرہ۔ ہذا فلشن کے جبر اور نقاد کی مجبوری ہے کہ وہ جس بھی فلشن پر اظہار خیال کرے اس کے سماجی یا سیاسی معنی کو بھی معرض بحث میں لائے۔ فلشن کی ایک بڑی قوت یہ ہے کہ وہ قاری کو انسانی اور دُنیاوی سطح پر گرفت میں لے لیتا ہے۔ ہذا فلشن کی تعبیر کو علم یاتی ہونا ہی پڑتا ہے۔

اسی معاملے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ فلشن کی رسائی شاعری اور ڈرامے سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ اس کی ایک مثال چارلس ڈکنس کے ناول ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ مصنف کی موت کے بعد اس کی مقبولیت میں کمی آ جاتی ہے۔ ڈکنس کا انتقال ۱۸۷۰ میں ہوا۔ اس کے بعد صرف بارہ سال میں، یعنی ۱۸۸۲ تک ڈکنس کے ناولوں کے بیس الاکھ چالیس ہزار نسخے فروخت ہوئے۔ اس زمانے میں ٹینیسن (Tennyson) زندہ تھا اور اپنی شہرت کی معراج کمال پر تھا، لیکن کتابوں کی فروخت اور کتابوں کی آمدنی کے باب میں ڈکنس نے پس مرگ بھی ٹینیسن کو بہت پیچھے چھوڑ دیا تھا۔ اور ابھی تو بہترین فروش (Best Seller) کا دور آنا باقی تھا۔ اندازہ لگایا گیا ہے کہ ۱۹۲۸ آتے آتے جاسوسی اور سنسنی خیز ناول و افسانہ نگار ایڈگر والیس (Edgar Wallace) کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ انگریزی میں شائع ہونے اور فروخت ہونے والی کتابوں سے انجیل کو منہا کر دیا جائے تو بقیہ کتابوں میں ہر

چوتھی کتاب ایڈروائس کی تھی۔ اور یہ بات اب صرف سنسنی خیز فکشن تک محدود نہیں۔ اب تو ان بات کا زمانہ ہے۔ کسی ناول کو کوئی بڑا انعام مثلاً مین ہورن انعام (Man Booker Prize) یا بین الاقوامی مین ہورن انعام (International Man Booker Prize) یا پوپلٹر انعام (Pulitzer Prize) مل جائے تو اس کی فروخت کسوں تک پہنچ جاتی ہے۔ نوبل انعام کی تو بات ہی کیا ہے۔ ہم ہندوستانی، اور خاص کر اردو والے ایسی مقبولیت کا تصور نہیں کر سکتے بلکہ یہ تو ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ اردو معاشرے میں عمومی طور پر قرۃ العین حیدر، انتہا رحیمین اور عبداللہ حسین کا نفوذ ان کے معاصر شعراء سے بڑھ کر ہے۔ اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ منوہا کلیات آج سرحد کے دونوں طرف سرحد کے دونوں طرف کے شعراء کے کلیات سے زیادہ فروخت ہوتا ہے۔ اردو ازیں، شاعری کے مقابلے میں جلد ترجمہ ہو سکنے کے باعث فکشن کی رسائی جلد از جلد اپنی اصل زبان کے حلقوں سے آگے تک بھی ہو جاتی ہے۔

پڑھنے والوں کے مختلف حلقوں میں بہت زیادہ اور بہت دور تک پھیلنے کی صلاحیت رکھنے کے باعث فکشن میں بیان کردہ واقعات، صورت حال، اور کردار فوری سطح پر متوجہ اور برائیت کرتے ہیں اور پڑھنے والے ان کے بارے میں گفتگو بھی فوری سطح پر کرتے ہیں۔ اب فکشن صرف چند ”پڑھنے والوں“ کی عہدیت نہیں رہا ہے۔ یہ ہمارا مسئلہ ہے کہ عہدیت کی سطح پر کلام کرتے وقت بیانیہ فن پارے کے فنی اور جویاتی نکات سے اپنی وفاداری بھی قائم رکھیں تاکہ فن پارے کا پورا حق ادا ہو سکے۔ میں یہاں دو بہت مشہور افسانوں پر مختصر تبصرہ کر کے بات ختم کروں گا۔

بڑے گھر کی بیٹی، چھوٹا کردار

”چھوٹا کردار“ کہنے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ پریم چند نے اسے چھوٹی طبیعت یا قابل اعتراض طینت کا حامل دکھایا ہے۔ ”چھوٹا کردار“ کہنے کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کی نظر میں گھر کے اندر عموماً، اور سسرال میں یقیناً، عورت کا مرتبہ یہی ہے کہ وہ

تھوٹی بن کے رہے۔ بڑے گھر کی بیٹی کی بڑائی اسی میں ہے کہ وہ سب سے دب کر رہے، مار کھائے چہرے بھی سب سے دب کر رہے۔ آندھی کو اس کا دیور ذرا سی بات پر جھک کر مڑاؤں کھینچ مارتا ہے۔ پہلے تو جب آندھی نے اس کے طعنے کا جواب ترکی پر ترن دیا تو دیور نے آندھن اٹھا کر پنک دی اور بولا، جی چاہتا ہے تاو سے زبان کھینچوں۔ آندھن نے چہرہ اور جواب دیا تو

سب نو جوان اجڑھٹ کر سے ضرب نہ ہو سکا۔ اس کی بیوی ایک معمولی زمیندار بن بیٹھی تھی۔ دب جی چاہتا تھا اس پر باتیں صاف کر رہا کرتا تھا۔

آندھن نے آندھن کی طرف زور سے پھینکا۔ اور بولا،

”جس کے من پر چھوٹی ہوئی ہوا ہے بھی دیکھوں گا اور تمہیں بھی۔“

آندھن نے ہاتھ سے کھڑاؤں روکا۔ سرچٹ گیا مگر انگلی میں سخت چوٹ آئی۔۔۔ آندھن خون کا ہونٹ پی کر رہ گئی۔

اس وقت کا انفصال یوں ہوتا ہے کہ آندھن اپنے شوہر سے دیور کی شکایت کرتی ہے تو شوہر اپنا تھک الٹ کر نے کا تہیہ کر لیتا ہے۔ ادھر دیور بھی بڑے بھائی کی خفگی سے متاثر ہو کر نہ چھوڑنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ آندھن منت سماجت کر کے دونوں کا تیل برائی ہے۔ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے

جینی ماہوسنہ بابہ سے آ رہے تھے۔ دونوں بھائیوں کو گلے ملتے دیکھ کر خوش ہوئے اور بول اٹھے

”اے سر ماہوسنہ ایسی ہی ہوتی ہیں۔ بڑتا ہوا کام بنا لیتی ہیں۔“

تاو میں جس نے یہ کہنا سنا، ان لحاظ میں آندھن کی فیاضی کی داد

دی، ”بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں۔“

براہ راست ماہوسنہ میں ہے جو صبح ہو جائے جنگ ہو کر کی گلابی گرم مسرت کے جوش میں نہ تو افسانہ نگار اور نہ افسانے کا کوئی کردار یہ بتانے کی ضرورت سمجھتا ہے کہ کیا

بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں کہ سسرال میں باورچنوں کی طرح کھانا پکاتی ہیں، دیور کے طعن و تعریض سہتی ہیں، دیور کی مار کھاتی ہیں اور سر کے بجائے انگلی نشانہ ہو تو خدا کا شکر بھیجتی ہیں؟ کیا بدسلوکی پر انھیں آزدہ ہونے کا حق نہیں کیونکہ ان کے ساتھ جو بھی سلوک ہو اسے بد نہیں کہا جاسکتا؟ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے کہ

”نئی سر صاحب بڑے کے کا غصہ دھیمنا کرنا چاہتے تھے مگر یہ تسخیر کرنے والے

تیار نہ تھے کہ اس بہری سے وئی گستاخی یا بے رحمی، قوت میں آتی۔“

بڑے کے کا غصہ دھیمنا کرنے کی کوشش تو من سب تھی کیونکہ بڑے کا بڑا ہی ہے۔

لیکن باہر کی آئی ہوئی بڑی کا دل رکتے اور اسے خیریت کا احساس نہ ہونے دینے کی خاطر وئی دلجوئی کا کلمہ جمونے منہ بھی کہنے کی نہ ورت نہیں تھی۔ بڑے گھر کی بیٹیاں وئی بہوئیں بنائیں گی جو اپنی توہین اور اپنے اوپر تشدد و گھول کر پی جا میں۔ افسانہ نگار اسے آنندی کی ”فیاضی“ سے تعبیر کرتا ہے۔

افسانہ نگار، یا اس کا کوئی کردار، ہمیں یہ بھی نہیں بتاتا کہ اگر بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں جیسی کہ بیان ہو میں، تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے، افسانہ نگار کی نظر میں یہ ایک کائناتی حقیقت ہو کہ بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں یا نہیں ایسی ہی ہونا چاہیے جیسی کہ وہ اس کے افسانے میں نظر آتی ہیں۔ یا ممکن ہے افسانہ نگار کا خیال چمچہ اور ہو، لیکن اس نے بڑے گھر کی بیٹی کا متذکرہ باب، روپ یہ سمجھ کر پیش کیا ہو کہ میرے قاری اسی روپ کو پسند کریں گے۔

مندرجہ بالا نتائج تک پہنچنے کے لیے ہمیں تانیثی خیالات کا حال ہونا ضروری نہیں۔ کوئی بھی بشر دوست، منصفی میں یقین رکھنے والی قرات ہمیں انھیں تقبیل تک لے جائے گی۔ یہ ضرور ہے کہ تانیثی تصورات پر کوئی بنیادی کتاب مثلاً کیٹ ملٹ (Kate Millet) کی کتاب (Sexual Politics)، اور وولف کی چھوٹی سی کتاب (A Room With A View) کی چھوٹی سی کتاب

پڑھ لیے جانے کے بعد ہماری توجہ پداری سماج کے بعض بالکل سامنے کے پہلوؤں کی طرف ذرا فوری طور پر منصف ہونے لگی ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اگرچہ یہ تجربہ ہمیں افسانے کی خوبی یا خرابی کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا لیکن ہم اسے خراب ہی افسانے کہتے ہیں، کیونکہ ہمیں یہ بات ناگوار گذرتی ہے کہ افسانہ نگار نے عورت ذات کی بڑی سب بات پر محمول رکھی ہے کہ وہ اپنے وجود کو مرد کے استبداد کا محکوم رکھے۔ معصوم ہوا ہے کہ افسانہ (یا بیانیہ) فنی اعتبار سے اچھا، یا بُرا، جیسے بھی ہو، اُروہ ہمارے معتقدات اور سیاسی اور سماجی خیالات کو مطمئن نہیں کرتا تو پھر ہم اسے ناپسند ہی کریں گے۔ یہ اہم بات ہے کہ میں ”بڑے گھر کی بیٹی“ کو پریم چند کے خراب افسانوں میں شمار کرتا ہوں اور میرے پاس اس کے لیے جو دلائل ہیں وہ سراسر ادبی ہیں۔ ان کی تفصیل میں جانا فی الوقت غیر ضروری ہے، لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ اس افسانے کے وجود یا نہی پہلوؤں سے بحث اس کے علمیاتی پہلو پر مؤخر ٹھہرتی ہے۔

یہ بہا جاسکتا ہے کہ چونکہ مندرجہ بالا تجربے میں تائیدیت کی بلکی سی ہو ہے ہذا اس طریق کار کو ترک کر کے کسی اور تنقیدی نظریے یا کسی اور فکری نظام کی رو سے بھی ہمیں دیکھنا چاہیے کہ افسانہ کیسا ہے۔ ممکن ہے تب جو نتائج نکلیں وہ کچھ اور ہوں۔

”بڑے گھر کی بیٹی“ کا جو تجربہ ابھی پیش کیا گیا تھا اسے سب تائیدی کہیں یا ”ثقافتی مطالعات“ کی مثال کہہ لیں، زیر بحث افسانے کی حد تک بات یک ہی رہی ہوگی۔ ”ثقافتی مطالعات“ کو انگلستان میں Culture Studies کہتے ہیں۔ ریمنڈ ویلز (Raymond Williams) نے ماکس کا لحاظ رکھتے ہوئے اس طریق کار کو Cultural Materialism (ثقافتی مادہ پرستی) کہا تھا۔ یہ نام بھی انگلستان میں نہیں کہیں سنا جاسکتا ہے۔ امریکہ کے محاورے میں اس کو New Historicism (نئی تاریخیت) کہہ سکتے ہیں۔ یہ سب ایک ہی طریق کار کا ذرا ذرا مختلف پہلو ہیں۔ تائیدی تنقید کا بھی طریق کار یہاں اکثر چل جاتا ہے۔ لیکن

Cultural Materialism کو ایک طرح کا ڈھیلا ڈھل۔ ترٹی پسند مائل کہیں تو اس میں تانیثیت کی گنجائش نہ نکلتی۔ بہر حال، ثقافتی مطالعات کہیں یا کچھ اور نام دیں، ان سب کا سروکار فن پارے کے علمیاقتی پہلوؤں ہی سے ہوتا ہے۔ ان میں سے بعض لوگ تو صاف صاف کہتے ہیں کہ ہمارے حساب سے 'اعلیٰ' (High) تحریریں، بردل عزیز یا کم رتبہ تحریریں، سب برابر ہیں کیونکہ ہمارا مطلب تو ان ثقافتی وغیرہ تصورات سے ہے جو کسی متن میں ہیں یا ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ ہند یہ بات (جو میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) ملحوظ رہے کہ فن پارے یا متن کی وجودیات سے بحث ہو تو جو نتیجہ نکلتے گا وہ صرف اس پارے پر صادق آئے گا۔ لیکن فن پارے یا متن کی معیاریت سے بحث ہو تو نتیجہ عمری ہوں گے اور عموماً ایک ہی سے نکلیں گے۔ فرق صرف تفصیل اور جزئیات کا ہوگا۔

بہر حال، اگر چھاتی مادہ پرستی معادلات کے نقطہ نظر سے "بڑے گھمائی ہوئی" کو پرچیں تو پہلی بات یہ سمجھ میں آتی ہے کہ اس افسانے میں اقتدار اور باؤ کا ایک ہی مائل نہیں ہے۔ یعنی عورت اور مرد کے درمیان اقتداری رشتے کے علاوہ اس افسانے میں اور کئی طرح کے اقتداری رشتے ہیں۔ مندرجہ ذیل پر غور کریں

۱۔ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے "نندی روئے لگی، جیسے عورتوں کا قد مدہ ہے، نسوان کی چلوں پر رہتا ہے۔ عورت کے نسومرد کے غننے پر روغن کا مہارتے ہیں۔" یہاں افسانہ نگار ہمیں مطلع کرنا چاہتا ہے کہ عورت کے پاس بھی اقتدار اور باؤ کا ایک ہتھیار ہے، جی اس کے آنسو۔ لیکن یہ آنسو مرد کے غننے کو بڑھانے کا مہارتے ہیں، خود عورت کے لیے شاید کوئی مثبت نتیجہ نہیں فراہم کرا سکتے۔

۲۔ بوڑھا مٹھا کر رہتا ہے "عورتیں اسی طرح گھر کو تباہ کر دیتی ہیں۔ ان کا مزاج بڑھانا اچھی بات نہیں... لال بہاری تمہارا بھائی ہے۔ اس سے جب بھی بھول چوک ہو تم اس کے کان پکڑو، مگر..." یہاں "مگر..." کے معنی ہیں کہ بیوی کی خاطر بھائی

کو نیچا دکھانا غیر مناسب ہے۔ اقتدار کا دوسرا مرتزہ آنندی کے شوہر کا بپ ہے، لیکن اس کا اقتدار دونوں بیٹوں کی وجہ سے ہے۔ یعنی مرد سے مرد کو اقتدار ہوتا ہے۔

۳۔ افسانہ نگار ہمیں مطلع کرتا ہے کہ گاؤں میں یہ خبر پھیلی کے بھائی بھائی میں جھڑپ ہو رہی ہے تو عورتوں کا دل بھی خوش ہوا اور گاؤں کے مرد بھی پھولے نہ سمائے۔ گاؤں کے سماج میں نئی ایسے تھے جنہیں کسی کی بدنمی پر مسرت ہوتی تھی۔ کئی ایسے تھے جو بوڑھے شہر اور اس کے بڑوں سے جلتے تھے۔ کئی ایسے بھی تھے جو اس بات پر خفا تھے کہ بوڑھا ٹھہرا اپنے بڑے بیٹے کی مرضی کے خلاف کوئی کام نہیں کرتا۔ یہ پورا سماج بھی ایک اقتدار کی طبقہ تھا کیونکہ ٹھہرا کو یہ خیال رہتا تھا کہ کوئی ایسی بات نہ ہو جائے جس سے مجھ کا دل، اداں کے سامنے شرمندہ ہوتا پڑے۔ یہ صرف ”چھوٹی سی دنیا“ کا معاملہ نہ تھا، اور یہ معاملہ صرف ایک گاؤں پر محدود نہ تھا۔ افسانہ نگار ہمیں اس افسانے کے ذریعہ اوائل بیسویں صدی کے دیہاتی سماج کے اقتدار کی ڈھانچے سے روشناس کراتا ہے۔

اس تیسرے نکتے کو ہم ”نئی تار تختیت“ سے بھی مستفاد کہہ سکتے ہیں۔ ”نئی تار تختیت“ کے ہیرو کی نکتے صاف دو ہیں۔ اول یہ کہ کسی فن پارے کا مصنف اپنے زمانے کے اقتدار دار طبقے کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انقلاب پسند طاقتوں کی رایوں کا محکوم تھا یا اپنی آزاد رائے بھی رکھتا تھا؟ اور دوسرا یہ کہ کیا مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے، یا مصنف کے ارادے بغیر یہ رویہ اس کے فن پارے میں جھلکتا ہے؟ لہذا ”نئی تار تختیت“ کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے۔ پرم چند کا زیر بحث افسانہ پہلی بار ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا، یہ اطلاع بھی ”نئی تار تختیت“ کے لیے اہمیت رکھتی ہے کیونکہ اسی کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی کے اوائل میں ہندوستانی گاؤں کے سماج کے اقتدار کی رشتوں، اور عورت کے دو طبقوں

کے درمیان اقدااری رشتوں کے بارے میں پریم چند بہت مختلط حور پر مبنی سب سے پہلی کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ وہ اس اقدااری ڈھانچے کے قمر ربے کے حق میں ہیں جو اس وقت موجود تھا۔

ہذا ”نئی تاریخیت“ کی بھی رو سے ہمارے تاریخی معیار سے افسانے کی بھلائی برائی کے بارے میں نہیں، بلکہ افسانے میں مضمر یا خام سیا کی تسار سے متعلق ہیں۔ اور افسانے کے بارے میں ہمارا نئی فیصلہ نہیں صدیقی بنیادوں پر قائم ہوا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند نقاد، بویدائی نقاد، یا ثقافتی ماہر پرق اور یہ ”نئی تاریخیت“ کا حامی نقاد ہو، ان سب کی نظروں کی تحریر قنی طور پر کامیاب سہرے کی جس میں انھیں تصورات کا واضح یا مضمر اظہار ہو جنھیں نقاد درست اور غلط سمجھتا ہو۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے۔

۱۔ اس افسانے میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ پیداواری رشتوں اور دولت کی بنیادوں پر قائم سماج میں سب سے زیادہ کمزور وہ موتا ہے جو دولت اور شیا کی پیداوار میں کوئی دخل نہیں رکھتا۔ عورتیں چونکہ نہ تو دولت مند ہیں اور نہ ہی وہ کسی شے کی پیداوار میں عمل دخل رکھتی ہیں لہذا وہی سب سے کمزور ٹھہرتی ہیں۔

۲۔ جس نظم کی بنیادی ذاتی ملکیت (Private Property) اور دولت میں ملی ہوئی جائداد، اور دولت کی نامنصفانہ تقسیم پر قائم ہو، وہاں عمومی سہ نسائی بھی عام ہوتی ہے۔ آمدنی کے ساتھ جو بانصافی ہوئی وہ اسی کی ایک مثال ہے۔

ظاہر ہے کہ افسانہ ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں مندرجہ بالا اقوال کو ترقی پسند نقطہ نظر کا اظہار کہہ سکتے ہیں لیکن اب مندرجہ ذیل بیان پر غور کیجیے

۳۔ صاحب اقتدار طبقے کا سب سے بڑا ہتھیار خود وہ طبقہ ہے جس پر وہ اپنا اقتدار مسلط کرتا ہے۔ وہ محکوم طبقے کو حقت کے کھیل میں اپنا سہیم بنا دیتا ہے۔ یعنی وہ

محکوم طبقے کو یقین دلا دیتا ہے کہ تمھاری بھلائی محکومی ہی میں ہے۔ اور تم دراصل محکومی کی زندگی ہی میں پھلتے پھوٹتے ہو۔ زیر بحث افسانے کی زندگی کا کردار اسی طریق کار کی مثال ہے۔ دوسرا ل میں دکھائی دیتی اور لیل ہوتی ہے لیکن بالآخر محکومی ہی کو اختیار، بلکہ پسند کرتی ہے۔

مندرجہ بالا تجزیہ تحویزاً بہت ترقی پسندانہ معلوم ہوتا ہے لیکن یہ دراصل ترقی پسند نظریے سے ایک بالکل مختلف، بلکہ متضاد نظریے کی روشنی میں مرتب کیا گیا ہے جسے ہم پوسٹ نوآبادیاتی (Post-Colonial) نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ اس تجزیہ کی عملی تصدیق کے لیے آپ ہندوستان میں انگریزی رات کے زمانے کی مثالیں یا سانی پیش کر سکتے ہیں۔

اوپر ہم نے پریم چند کے افسانے ”بڑے گھری بیٹی“ کے جتنے تجزیے پیش کئے ہیں انھیں تحویزی بہت ترمیم کے بعد راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ”گرہن“ پر بھی جاری کیا جاسکتا ہے۔

”گرہن“، اردو کا مظلوم افسانہ

”گرہن“ کو ”مظلوم“ افسانے کا خطاب وارث حوی نے عطا کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ فروقی نے بیدی کے بارے میں ”گرہن“ کے حوالے سے کہا ہے کہ بیدی اپنے عورت کرداروں کو پست اور پس ماندہ اور دکھائی دیتا ہوا ہی دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ وارث حوی کا خیال ہے کہ اس بات سے قطع نظر کہ آیا واقعی بیدی اپنے عورت کرداروں کے ساتھ برا سلوک کرتے ہیں، فروقی نے اس ضمن میں ”گرہن“ کا ذکر کر کے خود ”گرہن“ کے ساتھ ظلم کیا ہے۔

فی الحال میں اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ بیدی کا رویہ عورت کرداروں کے بارے میں کیا واقعی ایسا ہے جیسے میں سمجھ ہوں، اور نہ اس بات کو اٹھائوں گا کہ ”گرہن“ عورتوں کے بارے میں درحقیقت کیا کہتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ یہ

رائے جوہم دونوں نے ”گرہن“ کے بارے میں قلم کی ہے، افسانے کی فنی خرابیوں کے بارے میں قاری کو کچھ نہیں بتاتی۔ میں نے اتنا ضرور کہا ہے کہ ”زبان و اسلوب کی غیہ معمولی خوبصورتی کے باعث“ ”گرہن“ نبیت اثر انگیز افسانہ ہے۔ ورنہ میں اسے بیدی کے نام کا افسانوں میں رکھتا۔“ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ”گرہن“ کا بیانیہ اس قدر پُر قوت ہے کہ اس کی خرابیاں جہد نظر نہیں آتیں۔ ایک حد تک یہی بات ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ ”گرہن“ کا فنی مرتبہ ”بڑے گھر کی بیٹی“ سے بلند تر ہے۔ لیکن اس وقت معامد زیر بحث یہ ہے کہ افسانے کی تعبیر ہمیں بار بار میاقتی بیانات کی طرف لے جاتی ہے۔ ”گرہن“ کے مافیہ کے بارے میں ہمیں آل احمد سرور سے بہتر بیان نہیں مل سکتا۔ سرور صاحب کہتے ہیں

”جمل کے دوران ساس کی بندشیں اور میوں کی ہوس ناکی، ”گرہن“

کی بیرونی کوئی اور اس کی تسائش کے لیے اس طرح بے قرار کرتے

ہیں کہ وہ گھر سے نکل کھڑی ہوتی ہے۔ مگر اس کی ہستی کا ہی ایک آدمی

اس کو کیا پا کر اس کی عصمت پر حملہ کرتا ہے اور وہ تین اس وقت جب

چاند گرہن ہو رہا ہے، مندر کی طرف راہ بنے لیے بھاگتی ہے۔“

بیدی کا یہ افسانہ اس بات کی اچھی مثال ہے کہ فن پارے کے بارے میں ہم

دو ہی طرح کی باتیں کہہ سکتے ہیں۔ یا تو ہم اس کی فنی خصوصیتوں کی بات کریں، یا پھر

اس میں بیان کردہ یا اس میں مضمر تصورات حیات و کائنات کے بارے میں بات کریں۔

پہلی طرح کی باتیں کچھ اس طرح کے اقوال پر مشتمل ہوں گی کہ افسانہ نگار نے اپنے

مرزئی کردار ہولی کے دکھ، اس کے شوہر اور ساس کے ظلم اور ہولی کے مانگے کی

خوشنوازی کا بیان نہایت پُر قوت انداز میں کیا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں ہولی کے دکھ درد

کی تصویر ہمارے سامنے کھینچ دی گئی ہے۔ افسانے کی زبان استعارے کی قوت سے مملو

ہے اور ہولی کی صورت حال کو دیوانی تمثیل کے ذریعہ اور بھی زیادہ موثر بنا دیا گیا ہے۔

افسانہ جب ختم ہوتا ہے تو ہمارا دل کچھ عجیب طرح کے مانوس لیکن کچھ افسانوی سے درد اور خوف سے بھر جاتا ہے جس کی مثال اردو فکشن میں نہیں ملتی۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی نہیں گے کہ افسانے کے ڈھانچے میں ایک بنیادی سقلم یہ ہے کہ ہولی کو بالکل انفعالی (Passive) اور بے اثر (Ineffectual)، بلکہ ایک حد تک بے عقل دکھایا گیا ہے۔ لیکن اس کی کچھ وجہ نہیں بیان کی گئی نہ اس کے لیے کوئی بنیاد قائم کی گئی۔ ہولی کے کئے کئے کئے کئے نہیں ہوتا، وہ ہر مرد کے ہاتھ میں موم کی تانک جیسی ہے۔ افسانہ نگار نے اس بات کی کوئی وثوق انگیز وجہ نہیں بتائی کہ ہولی کیوں اپنے گاؤں والے کی بات مان کر اسٹیمر چھوڑ دیتی ہے اور کیوں اس کے ساتھ جا کر سرائے میں رات کی رات آرام کرنے چلی جاتی ہے۔ اس کو یہ بھی خیال نہیں تھا کہ رات بھر سرائے میں، یا کہیں بھی ٹھہر جانے سے اس بات کا امکان بہت زیادہ بڑھ جاتا ہے کہ اس کے سسرال والے اسے ڈھونڈ لیں اور پکڑ کر سسرال واپس لے جائیں۔

افسانے کے پلاٹ میں یہ خرابی دو حال سے خالی نہیں ہو سکتی۔ یا تو بیدی کی فنی گرفت ناکام ہے، یا پھر بیدی شاید یہ سمجھتے ہیں کہ عورتوں کی مظلومیت ثابت کرنے کا ایک ہی راستہ ہے کہ انھیں ساوہ لوح، ارادہ اور قوت عمل و فیصلہ سے بالکل عاری ظاہر کیا جائے۔ دوسرے حال میں ناکامی افسانے کی نہیں بلکہ افسانہ نگار کی ثابت ہوتی ہے کہ تصنیفی تویزش (Gender Conflict) کے بارے میں اس کے خیالات غیر ترقی یافتہ اور رجعت پسند ہیں۔

یہاں پہنچ کر ہماری تعبیر آپ سے آپ علمیاتی تنقید کی دنیا میں داخل ہو جاتی ہے۔ یہاں وہ سب باتیں تھوڑے بہت رد و بدل کے بعد ”گرہن“ کے بارے میں کہی جاسکتی ہیں جو ہم نے گذشتہ صفحات میں ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں کہی تھیں، بشرطیکہ ہم ان تھوڑی رات اور نظریات کے حامل ہوں جن کی بنا پر ہم نے ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں مذکورہ بالا اظہار خیال کیا تھا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ادبی وجودیاتی اور فلسفیانہ علمیاتی بیانات میں سے کسی کو کسی پر بدیہی فوقیت حاصل نہیں، اسی لیے کہ ہم یہ کہیں کہ ہم تو ادب کی صرف ادبی فنی، وجودیاتی تعبیر ہی کو درست مانتے ہیں، باقی سے ہمیں کچھ مینا دینا نہیں۔ یہ پھر ہم کہیں کہ فلسفیانہ علمیاتی تعبیریں ہمیں فن پارے کے بارے میں کچھ بتاتی تو ہیں، لیکن فن پارے کی تعین قدر کے باب میں وہ بالکل خاموش یا ناکام رہتی ہیں، لہذا ہم ایسی تمام تعبیروں سے قطع نظر کریں گے۔ مشکل یہ ہے کہ ایسا کیا جائے تو بیانیہ کے تحریری فن پاروں کے بارے میں گفتگو نہایت غیر دلچسپ ہو جائے گی۔ ہم پہلے دیکھ ہی چکے ہیں کہ بیانیہ کی نوعیت ایسی ہے کہ وہ ہمیں کسی ایک فریق کو اپنا سمجھنے اور خود کو اس کے جذبہ دار کی حیثیت میں قبول کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ بیانیہ کا قاری غیب جانب دار نہیں ہو سکتا۔ ہم یہ تو بولی کے جاندار ہوں گے یا اس کے شوہر اور ساس کے، یا اس نظام کے جس میں عورت پر ظلم ہوتا ہے۔ مشکل صرف وہاں پیش آتی ہے جہاں ہم فلسفیانہ علمیاتی بیان کو ادبی بیان کا بدل سمجھ لیتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ کوئی بھی قرأت ایسی ممکن ہے جو قاری کے تعصبات سے بالکل آزاد ہو۔ ہم اپنی قرأت کے نتائج بیان کرنے کے لیے کون سا طریق کار استعمال کریں، یہ ہمارا عمل قرأت اس نظریے کی روشنی میں عمل میں آیا جائے، یہ خود ہی تعصبیاتی کارروائی ہے، کیونکہ ایک طریق کار یا ایک نظریے کو قبول کرنا دوسرے طریقوں یا نظریوں کو رد کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ بنیادی بات صرف یہ ہے کہ جو بھی طریق کار اپنایا جائے ہمیں اس کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کے حدود کا بھی پورا پورا علم ہو اور ادب کو فلسفہ کا بدل نہ سمجھ لیا جائے۔



نظم کی اکتشافی قرأت

گزشتہ صدی میں نظم کو اس کے خالق کے نظریاتی تناظر میں دیکھنے اور اس سے معنی و مطلب کا استخراج کرنے کا روایتی طریق نقد یعنی نظم کے متن کو نظر انداز کر کے یا اس پر محض ایک اچھتی سی نظر ڈال کر مصنف کی جانب رجوع کرنے کا عمومی رجحان حاوی رہا ہے۔ کئی صورتوں میں مصنف کی فکری اور نظریاتی معلومات، جو اس نے خود زبانی یا خود نوشت، خطوط، روزنامے یا بحث و مباحثہ میں پیش کی ہیں یا اس کے معاصرین نے قلمبند کی ہیں یا خود اس کی منظومات میں کہیں کہیں نظر آتی ہیں، نظم پر منطبق کی جاتی رہی ہیں۔ اقبال کے بارے میں ناقدین بغیر کسی کاوش کے ان کے نظریات اور عقائد یعنی ان کی ہندوستانییت، ملت پرستی، فطرت نگاری، عہد پاکستان، خلافتی زوال اور انقلابیت وغیرہ کی گردان کرتے رہے، اور اس عمل میں ان کی زبان سے فرض کرنے کی کوئی ضرورت محسوس نہ کی گئی۔

در اصل متن میں بنیادی تجربے کی نمود، تشکیل اور ترسیل ایک مختلف تنقیدی عمل کا منہ ابھارتی ہے، یہ نظم کی فرضی صورت حال ہے، جو لفظوں کی ترکیبیت سے خلق ہوتی ہے اور اس کا خالق بھی خود اسے اپنے اوپر منکشف کرنے کی ضرورت کا سامنا کرتا ہے۔ جہاں تک قارئین کا تعلق ہے وہ مصنف کے خیالات و نظریات (خواہ وہ کتنے ہی قارئین نہ ہوں) سے شعر کے حوالے سے کوئی راست نہیں رکھتے، وہ شعر کے تجربے کا سامنا کرنا چاہتے ہیں، شاعر کے خیالات کا نہیں، لہذا یہ متن ہے، جس کی تخلیقی حیثیت اس کے لیے پسینے کا حکم رکھتی ہے، تعجب یہ ہے کہ نقاد ہی نہیں، بلکہ خود شعرا، بھی

متن کو موضوعیت کا بدل قرار دیتے رہے، اور قارئین کو بھی یہی سبق پڑھاتے رہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شعر اور کلام موزوں میں کوئی فرق روا نہ رکھا گیا۔

تاہم ۱۹۶۰ء کے دہے میں امریکی جامعات میں شعر شناسی کے حوالے سے بہت تنقید کو متعارف کیا گیا اور کئی معروف نقادوں نے شعری بیئت کے لحاظ، قضا، قطع، قول میوں اور تجسیمیت پر توجہ کی، مگر ایسا کرتے ہوئے بھی وہ شعر سے معنی و محتاطاب سے استخراجی عمل پر ہی کاربند رہے۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء سے ساختیاتی اور پس ساختیاتی نقادوں نے نہ صرف پہلی بار لسانی تناظر میں تفہیم شعر کے اصول وضع کئے بلکہ متن سے مصنف کے اخراج اور معنی کے معرض التوا میں پڑنے پر زور دیا اور ساتھ ہی متن اور قاری کے رشتے کو نمایاں اہمیت دی۔ ۱۹۹۲ء میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے سانیات اور ساختیات کے تناظر میں مغربی نقادوں کے نظریات کے جائزہ لیتے ہوئے "قاری اسس تنقید" لکھی، اور متن اور قاری کے درمیان رشتوں کے بارے میں مختلف ساختیاتی نظریات پر ناقدانہ نظر ڈالی۔

ساختیاتی طریق نقد بلاشبہ روایتی تنقید سے انحراف پر دلالت کرتا ہے اور متن کی تفہیم و تحسین کے لیے اس کی زبان کے ادراک پر زور دیتا ہے اور مصنف اور اس کے نظریات سے انحراف کر کے متن کے سانی وجود پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ روس بائیس، جو پس ساختیات کا بڑا نقاد ہے پیش رو نہیں ہے (Roman Jakobson) متن میں پہلے سے سوچی گئی زبان (Preordained Content) سے انکار کرتا ہے۔ پس ساختیاتی تنقید نے متن کے معنی کو التوا میں رکھنے کی سفارش کی، اور قاری یہ منصب عطا کیا کہ وہ معنی کا حتمین خود کرے۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ یہ سارے ساختیاتی نکات کسی ایک نقاد نے پیش نہیں کئے ہیں بلکہ انک انک ساختیاتی، پس ساختیاتی اور روشنیات کے مؤیدین نے پیش کئے، اس کا ایک خراب نتیجہ یہ نکلا کہ کسی نقاد کے یہاں نئے نظریات میں سے کسی ایک نظریہ کو خصوصی طور پر اپنانے اور عمل لانے کا رجحان نہیں

ملتا ہے، اس طرح سے کوئی مربوط نظریہ سامنے نہ آسکا، یہ بھی ہوا کہ فکشن کے مقابلے میں شاعری پر کم توجہ کی گئی، نتیجتاً کئی امور میں کوئی نظریاتی ہم آہنگی قائم نہ ہو سکی، اس کے علاوہ ساختیاتی نقد خود اپنے مستند مین اور معاصرین کے نظریات کو Deconstruct کرتے رہے۔

قبل اس کے کہ اکتشافی نظریہ نقد کے مطابق نظم کی قراءت کے Postulates کا ذکر کیا جائے، یہ بتانا مناسب نہ ہوگا کہ اس زمانے میں جب فرانسیسی ساختیاتی نقادوں کی تنقیدات ابھی ترجمے کی صورت میں انگریزی میں منتقل نہ ہوئی تھیں، اور مغربی دنیا ابھی ہنستی تنقید ہی سے جو جھڑپیں تھی، میں سوچتا رہا کہ سوانحی، تاریخی اور تاثراتی تنقیدات، یہاں تک کہ ہنستی تنقید بھی نہ نظم شناسی میں اور نہ ہی اس کی قدر بخشی میں کوئی مدد کرتی ہیں، اس لیے متن کے حوالے سے تنقید کے رول کو نئے سرے سے مرتب اور متعارف کرانے کی ضرورت ہے، اس ضمن میں، میں کہنا چاہوں گا کہ بیسویں صدی کے سترہویں دہے سے ہی جب کہ میں پورے طور پر تنقید نگاری کی طرف متوجہ ہوا میں نے مروجہ طریق ہائے نقد سے ایک حد تک استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ بنیادی طور پر متن کے Guiding prime plus یہ کیا ہے۔ ”اقبال اور غالب“ جنوری ۱۹۷۸ء، ”کارگاہ شیشہ گری“ (میر کا مطالعہ) مارچ ۱۹۸۲ء، اور ”ناصر کاظمی کی شاعری“ ۱۹۸۲ء اس کی مثالیں ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اس سے پہلے چھٹی دہائی میں اپنی مطبوعہ کتابوں میں بھی جزوی طور پر اسے برتتا رہا، ”جدید اردو نظم اور یورپین اثرات“ مارچ ۱۹۶۸ء اور ”غالب کے تخلیقی سرچشمے“ ۱۹۶۹ء، اس کی مثالیں ہیں۔

بعد ازاں، اسی کی دہائی سے میں اپنی مطبوعہ کتابوں میں شرح و وسط، تواتر کے ساتھ اس نوع کے تجزیاتی عمل کو برتتا رہا، اس سے شعر میں تجربے کی اکتشافی شناخت رفتہ رفتہ مشکل ہوتی گئی اور یہ طرز نقد اکتشافی تنقید سے موسوم کیا جانے لگا، ۱۹۹۹ء میں میں نے اس نوع کے تجزیاتی عمل کو Theorise کرنے کے لیے ”اکتشافی تنقید کی شعریات“

طبع کی۔ یہ کتاب اہل ادب اور ناقدین کی توجہ کو اپنی طرف کھینچنے میں کامیاب رہی۔
متن کی استثنائی قرأت ذیل کے نکات کا بھی احاطہ کرتی ہے

- ۱۔ مصنف کا متن سے اخراج
- ۲۔ متن میں موضوعیت کے بجائے تجربے کی دریافت
- ۳۔ قاری کی متن سے روشنی
- ۴۔ تجربے کی نمونہ پیری
- ۵۔ تجربے کی کثیر الجہتی
- ۶۔ قاری کے جمالیاتی اور فکری مقتضیات
- ۷۔ متن کی قدر بخشی

نظم کی استثنائی قرأت کی ثمریابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس میں برستے گئے الفاظ تخلیقی عمل کا حق ادا کرتے ہوئے ایک نا دیدہ اور امکان خیز تجربے میں داخل جائیں، تجربہ شعر میں راوی، کردار، واقعہ، پس منظر، مکالمہ، لہجے کے اتار چڑھاؤ، لفظ، آہستہ کلامی، خاموشی اور نمونہ پیری سے قبل شناخت ہوتا ہے یہ تجربہ کردار و واقعہ کے باہمی تعامل سے ایک تحرک پذیر ذراہائی صورت اختیار کرتا ہے اور شروع سے اخیر تک فرضیت پر مدار رکھتا ہے، پس ظاہر ہے کہ شعر سے کسی متعینہ اور مجرد خیال یا معنی کے بیان کو شعر سے یا اس کے تخلیقی تجربے سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ یہ تجربہ قاری سے قاری تک بدلتا، پھیلتا اور بڑھتا ہے، اور قاری استثنائی حیرت اور جمالیاتی نشاط سے ہمکنار ہوتا ہے۔

یاد رہے متن خارجی حقیقت سے انقطاع کر کے اپنی حقیقت خود خلق کرتا ہے اور قاری متن کی قرأت کر کے اس کی بسیا رشیوگی، حیرت، وقعت اور دل پذیری سے مستمتع ہوتا ہے۔ قاری کے متن کا سامنا کرتے ہوئے اس بات کا قوی امکان موجود رہتا ہے کہ خود قاری اپنی حسیت، ذہنی، جذباتی اور ثقافتی میلانات سے متن کے تجربے پر اثر

انداز ہوتا ہے، اس طرح متن اور قاری کا جدلیاتی منظر نامہ وجود میں آتا ہے، ساختیاتی نقد اس حد تک ”قاری کے متن کی دنیا“ میں وارد ہوتے ہیں کہ وہ متن کے وجود کو قاری سے مشروط کرتے ہیں۔

مزید برآں، یہ اکتشافی قرأت ہی ہے جو فن پارے کی تفہیم و تحسین کے ساتھ ساتھ اس کی قدر بخشی کے لیے بھی راستہ کھول دیتی ہے، یہ کام روایتی تنقیدات سے ممکن نہ ہو سکا، اکتشافی طریقہ نقد سے ظاہر ہوتا ہے کہ متن کا تجربہ کیا ہے، کس نوعیت کا ہے، سادہ یا پیچیدہ، ملاستی ہے یا غیر ملاستی۔ پس تجربہ جتنا عمیق، تہہ دار، پیچیدہ اور امکان خیز ہو، اسی کے مطابق اس کی قدر و منزلت کا تعین ہوگا۔

آئیے ان معروضات کے پیش نظر کمار پاشی کی نظم ”الف کی خودکشی پر چند سطر ہیں“ کی قرأت اکتشافی طریقہ تجزیہ سے کریں۔

نظم کی قرأت کو کارر بنانے کے لیے قاری کو اس کے ہیئت عناصر کی باہمی ترکیب پذیری اور صنفی خصائص سے واقف ہونا ضروری ہے، یہ نظم کی ناگزیر روایت سے مکمل واقفیت کو اجاگر کرتی ہے۔ غزل کی تفہیم و تحسین کے لیے غزل پر روایت جسے جو ناگھن کلر نظم کے تناظر میں Convention سے موسوم کرتا ہے، اور اس کی اہمیت کا بار بار ذکر کرتا ہے، سے انقضائی یا علمی اس کی تحسین کاری کو مشکوک بنائے گی۔

نظم کی قرأت کرتے ہوئے قاری کے لیے لازمی ہے کہ وہ نظم کے یکے بعد دیگرے آنے والے ہر لفظ استعارے یا پیکر سے اگنے والے ربط پر تجربے کو حسیاتی طور پر محسوس کرے، وہ خاص طور پر اپنی آنکھوں کے سامنے اسے تشکیلیت کے مراحل سے گزرتے ہوئے اور مختلف سمتوں میں پھیلتا ہوا دیکھے۔

اس کے علاوہ لفظوں کے درمیان خاموشیوں اور بندوں کے درمیان وقفوں اور کرداروں کے رویوں اور لہجوں کی Variation پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔

الف کی خودکشی پر چند سطریں

(۱)

جنتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا تھا
سارا کمرہ دھسکی اور سگرٹ کی بو میں ڈوبا تھا
اہل رہا تھا زہرِ رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا
سارا منظر نقطہ نقطہ مبہل مبہل لگتا تھا
شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا
الف ٹہتا

ن نہتی

سارے بے ہتھیار

اپنے ملک اور قوم کے مردہ پہرے دار

(۲)

ج نے سارے رنگ اتارے

اور قہقہہ مار کے گرجی

ہے کوئی دعوے دار؟

سارے جام اٹھا کر چیخے

تیرے ایک ہزار

ج اندھیروں باہر آئی

کیا الف پروار

باپ ترا مقروض تھا میرا

میرا قرض اتار

آر پار سب سائے مسم

بھوت سبے دروازے
 پریت آتماؤں کی صورت کٹری ہوئی دیواریں
 گہری اپار خموشی
 گہری اتھاہ، اپار
 بے آواز اندھیرے برے
 برے موسلا دھار
 بجلی بن کر کوند رہے تھے یہی شہد ہر بار
 باپ تیرا مقروض تھا میرا
 میرا قرض اتار

-۳-

ایک انوکھی خبر چھپی ہے شہر کے سب اخباروں میں
 سب دوکانیں بند پڑی ہیں کوئی نہیں بازاروں میں
 سائیں سائیں دچھتی ہے مٹی مٹی موسم ہے
 آج الف کے جل مرنے پر دنیا بھر میں ہاتھ ہے

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا ہے
 ابل رہا ہے زہر رگوں میں موت کا نشہ چھپا ہے
 سارا منظر نقطہ نقطہ، مہمل مہمل گتا ہے
 ایلینا پاچے کہتا ہے، یہ کوئی بھوت ہے یہ ہے

نظم تین بندوں پر مشتمل ہے، اور تینوں بندوں میں ماضی بعید، ماضی مطلق اور
 فعل حال کے با ترتیب استعمال سے نظم کے واقعاتی تسلسل میں زمانی فاصلے قائم
 ہو جاتے ہیں، اور نظم بظاہر روایتی تصور زمان کی پابندی کرتی نظر آتی ہے، لیکن ایسا نہیں

ہے، نظم کے آخری بند میں فعل حال کو برتا گیا ہے جو نظم کی واقع شدہ پوری صورت حال کو محض حضرت مربوط کرتا ہے، اور ماضی کے واقعات پس منظر میں رہ کر اس کے استحکام اور پھیلنے کا باعث بنتے ہیں، اس طرح سے نظم میں وقت تخلیقی عمل کے تحت جاری بہاؤ کی صورت اختیار کرتا ہے۔

پہلے بند میں شعری کردار ایک غیر آباد مکان یا سرا، جسے وہ ”بھوت بسیرا“ کہتا ہے میں رات کے وقت آگ (جو آتش دان کی آگ ہو سکتی ہے) کی جلتی بجھتی روشنیوں میں سگرت نوشی اور شراب نوشی کی کثرت سے پیدا شدہ بدملتی کو یاد کر رہا ہے، نشہ آور چیزوں کا بے تحاشا استعمال کرنے والے لوگوں، جن میں فوجی بھی ہیں، جیسا کہ پہلے بند کے آخری دو مصرعوں۔

سارے بے ہتھیار

اپنے ملک اور اپنی قوم کے مردہ پیرے دار

شعر سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خود بھی ایک گہری مدہوشی کی حالت میں جہنم ہونے کا ذکر کر رہا ہے، جس کی وجہ سے اسے سارا منظر ”تھکے تھکے مہل مہل“ لگتا ہے۔ نظم کا پہلا شعر ”جلتی بجھتی روشنیوں“ کے خوابناک منظر کو ابھارتا ہے اور یہ پوری نظم کے لیے کلیدی الفاظ کا کام کرتا ہے، پوری نظم مردار واقعہ کے عمل کے حوالے سے ”جلتی بجھتی روشنیوں“ کی استعاراتی تصویر بن جاتی ہے، نظم میں بیان کنندہ سامنے آتا ہے، جو محض بیان کنندہ نہیں بلکہ جس تردد آمیز، متاسفانہ اور نشہ آور ماحول کو پیش کرتا ہے اس کا ”زمنی حصہ بن جاتا ہے، ایک ویران اور غیر آباد کمرے میں، جو بقول راوی

”شاید آچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا“

کو یاد کر رہا ہے،

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا تھا

سارا کمرہ دوسکلی اور سگرت کی بو میں ڈوبا تھا

اہل رہا تھا زبر رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا
سارا منظر نقطہ نقطہ مہمل مہمل لگتا تھا

شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا

اس کے بعد راوی شراب کے نشے میں دھت موجود لوگوں میں سے نمایاں
طور پر دو کرداروں ج اور الف کا ذکر کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ الف نہتا تھا اور ج بھی حال ج
کا بھی تھا۔ وہ نہتے کیوں تھے؟ ظاہر ہے کہ جنگ میں شکست کے بعد ان سے ہتھیار بھی
چھین لیے گئے تھے، نہتے ہونے کی بنا پر دونوں اپنا اور اپنے ملک کا دفاع کرنے سے
قاصر تھے، الف اور ج کے کرداروں کو یک حرفی ناموں سے موسوم کرنے سے ان کے
موجود لوگوں میں ملن کی تخصیصیت اور رموزیت کے علاوہ شعری تجربے کی اسراریت کو
بھی تقویت ملتی ہے، چونکہ شعری کردار دوسرے لوگوں، مثلاً ایلینا پا (جس کا ذکر آخری
بند میں ملتا ہے) کے لیے اجنبی ہے اور وہ خود اس کے لیے اجنبی ہیں، اس لیے اس کے
ان کرداروں کو الف اور ج سے موسوم کرنے کا جواز فراہم ہوتا ہے یہ بھی ممکن ہے کہ ان
کی مقبولیت اور شہرت کے پیش نظر ان کی Identity کو پردے میں رکھنے کے لیے
ان کو یک حرفی ناموں سے موسوم کیا گیا ہے۔

الف نہتا

ج نہتی

الف اور ج دونوں کو نہتا دیکھ کر وہ کمرے میں حاضرین کی طرف نظر اٹھا کے
بے زاری، حقارت اور غم و غصہ سے لبریز بچے میں کہتا ہے۔

سارے بے ہتھیار

اپنے ملک اور اپنی قوم کے مردہ پہرے دار

وہ ملک کے محاذوں کو شراب نوشی کرتے ہوئے ”بے ہتھیار“ دیکھتا ہے، اور
نشے کے عالم میں بھی اسے یہ بات کھلتی ہے، اور وہ طنز، تلخی اور غصہ سے انھیں ”مردہ
پہرے دار“ قرار دیتا ہے۔

دوسرے بند میں توقف کے بعد غیر متوقع طور پر ایک عجیب و غریب ڈرامائی
 واقعہ رونما ہو جاتا ہے، شعری رد واریت بیان کرتا ہے کہ
 ج نے سارے رنگ اتارے
 اور قبۃہ مار کے گر جی
 ہے کوئی دعوے دار؟

یعنی ج تکلف، شرم و حیا اور مصلحت کو بائے حق رکھ کر اپنی مجروح انسانیت
 کے ساتھ ایک پھرے ہوئے روپ میں سامنے آتی ہے، اور قبۃہ مار کے گر جتی ہے اور
 کہتی ہے کہ اس کا اگر کوئی دعوے دار ہے تو سامنے آ کر اس پر اپنا حق جتاے "قبۃہ مار
 کے گر جی" اس کے دبے ہوئے احتجاج کا بے محابا اظہار ہے، جو بانٹے میں چور
 سامعین ڈرامائی انداز میں اپنے فوری رد عمل کا اظہار کرتے ہیں
 سارے جام اٹھا کے پیچھے
 تیرے ایک ہزار

یہ محاکاتی مصرعے صورت پذیر، استغنی کی ڈرامائیت میں مزید اضافہ کرتے
 ہیں، حاضرین کے رد عمل سے ج کو ہچکا گتا ہے، اور خود تنظیمیت کو غیر یقینی دیکھ کر وہ
 "اندھیروں باہر" آتی ہے اور الف پر وار کرتی ہے کہ چونکہ اس کا باپ اس کا مقروض
 ہے اس لیے اس کو باپ کا قرض اتارنا لازم ہے، ج کا نہتی صورت میں غیروں میں
 موجود ہونا ناممکن اوقوع کو ممکن بنانے کے شعری عمل پر دلالت کرتا ہے۔ اس کا
 "اندھیروں باہر آنا" خود الف کے شعور سے برآمد ہونے کے امکان کو ابھارتا ہے اور
 یہ اس کے ضمیر کی تجسیم بھی ہو سکتی ہے، اسے ملک و قوم کے ناموس کا اشاریہ بھی قرار دیا
 جاسکتا ہے۔

ج اندھیروں باہر آئی
 کیا الف پروار

باپ ترا مقروض تھا میرا میرا قرض اُتار

ج ایک اکیلی عورت ذات مردوں کے جھوم میں گھری ہے، وہ اپنی زندگی اور ناموس کی سلامتی اور تحفظ کے لیے اپنے کسی بچے چاہنے والے کو سامنے آنے کو کہتی ہے تاکہ وہ اس پر اپنا حق جمائے اس کو شاید یہ خیال تھا کہ حاضرین میں سے کوئی ایک جو (الف کے علاوہ کوئی اور نہیں) اس کا ہاتھ تھامے گا، لیکن یہ دیکھ کر کہ وہاں سب کے سب جام بدست فی الجملہ اس پر دعوے کر رہے ہیں، اس کی غیرت و حمیت کو چوٹ لگ جاتی ہے، اور وہ اپنی اصل پر کراںدھروں سے روشنی کی طرف آتی ہے، اور الف جو سب میں ممتاز اور معتبر ہے، پروار کرتی ہے کہ وہ اپنے باپ کا قرضہ چکا دے، ج کے مطالبے سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ الف کا باپ کن معنوں میں اس کا مقروض تھا، یا اس کے ساتھ اس کے رشتے کی کیا نوعیت تھی یا غیروں میں ایک غیر آباد جگہ پر اس کی موجودگی کا کیا جواز ہے، تاہم اس کے بچے اور بہن بھائیوں سے موہوم طریقے سے قاری کا ذہن اس تلمیح کی طرف مڑ سکتا ہے جو رام چندر جی اور ان کے پتاراجہ دشہر تھان کی بیوی کیلکئی اور کیلکئی کے بیٹے بھرت کے آپسی رشتے کو محیط ہے۔ رام چندر جی کے پتا کی جان ان کی بیوی کیلکئی نے بچائی تھی، جس کے عوض اس نے اپنے پتی سے اس احسان کا قرض چکانے کا وعدہ لے لیا تھا، جب رام چندر جی کی تحت نشینی کا وقت آیا تو کیلکئی نے انھیں اپنا وعدہ یاد دلایا، اور اپنے بیٹے بھرت کو گڈی پر بٹھانے اور رام چندر جی کے لیے چودہ سال کے بن باس کا مطالبہ کیا۔ نظم کے خالق کا رپاشی کا تخمینہ ذہن قدیم ہندوستانی دیومالا اور مذہب سے ملتا تھا اس لیے ان کی شاعری میں ان کے اثرات منقذ صورت میں درآتے ہیں۔

زیر تجزیہ نظم میں بھی ج الف کو اس کے پتا سے لیے گئے وعدے کو پورا کرنے کا مطالبہ کرتی ہے، ظاہر ہے ج نے اس کے والد پر کوئی احسان کیا ہے۔ ج کے نزدیک یہ احسان اس پر قرض کے مانند ہے، یہ قرض الف کے باپ پر واجب الادا تھا اور

واقعاتی تناظر میں جنگ کو فتح میں بدلنے کا وعدہ بھی ہو سکتا ہے جو وہ پورا نہ کرے گا اور اب اس کے بیٹے سے متقاضی ہے کہ پورا کرے، اس طرح سے نظم دیوانہ کی عنصر سے آشن تو ہو جاتی ہے، تاہم نظم میں اس عنصر کی کوئی مماثل صورت سامنے نہیں آتی، اس بنا پر نظم میں دیوانہ کی عنصر کی نئی کی جا سکتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نظم کی فرضی دنیا میں کوئی دیوانہ کی عنصر کی قابل شناسخت صورت میں در نہیں آتا، کیوں کہ اس سے نظم کا فرضی وجود معرض خطر میں پڑ سکتا ہے۔ مگر یہ غیہ متوقع بیان سارے ماحول کو ششدر کرتا ہے اور صورت حال گہرے طور پر متقلب ہو جاتی ہے، بیش کوشی کی فضا ابتری، دکھ، حیرت، برہمی، سکھ، خموشی اور خوف میں بدل جاتی ہے اور یہ اظہار الف کو غیہ معمولی صدے سے دو چار کرتا ہے، نظم میں شدید اور دور رس کیفیت کا اظہار ہوا ہوتا ہے۔

آر پار سب سارے گم سم

بجوت بنے دروازے

پریت آتماؤں کی صورت کھڑی ہوئی دیواریں

گہری اپر خموشی

گہری اتھاہ، اپار

بے آواز اندھیرے برے

برے موہلا دھار

بجلی بن کر کوند رہے تھے یہی شہد ہر بار

باب تیرا مشروخ تھی میرا

میرا قریش اتار

سارے ماحول پرچ اور اس کی آواز چھا جاتی ہے، شعری زبان کی آواز کی

تکرار کی سحر آگینی کو بجلی کے کوند نے سے مشابہ کرتا ہے

بجلی بن کر کوند رہے تھے یہی شہد ہر بار

”گہری اپار خاموشی“ اور اندھیارے میں بجلی کا بار بار کوندنا، حول کی اسماہی اسراریت اور گمبھیرتا میں حد درجہ اضافہ کرتے ہیں اور پھر تیسرے بند میں شعری کردار اطلاع دیتا ہے:

ایک انوکھی خبر چھپی ہے شہر کے سب اخباروں میں
سب دوکانیں بند پڑی ہیں کوئی نہیں بازاروں میں
سائیں سائیں لو چلتی ہے مٹی مٹی موسم ہے
آج الف کے جل مرنے پر دنیا بھر میں ماتم ہے

شعری کردار اطلاع دیتا ہے کہ شہر کے سب اخباروں میں ایک انوکھی خبر چھپی ہے کہ الف نے خود سوزی کی ہے اور اس کے جل مرنے پر دنیا بھر میں ماتم ہے، سب دوکانیں بند پڑی ہیں، کوئی بازاروں میں نہیں ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ الف کی خودکشی ایک عالم گیر شہرت اور مقبولیت کے مالک انسان کی خودکشی ہے جو ناقابل یقین ہے اور حد درجہ المناک بھی ہے اور خود شعری کردار بھی اس کی خودکشی سے مغموم ہے، اسی لیے اسے ”سائیں سائیں لو چلتی اور مٹی مٹی موسم“ کا احساس ہوتا ہے اس مصرعے سے یہ بھی عندیہ ملتا ہے کہ اس کی موت پر فطرت بھی رنجیدہ ہے، لوگوں اور میڈیا تک صرف یہ خبر پہنچی ہے کہ الف نے خودکشی کی ہے، مگر اس کا سبب کسی کو معلوم نہیں سوائے شعری کردار یا ق یا اس کے ہم پیالہ لوگوں کو جو ایک غیر آباد مکان میں رات کو مے نوشی کر رہے تھے، شعری کردار ان کا ہی حصہ تھا اور انھیں چشمِ نگران سے دیکھتا بھی تھا۔ تیسرے بند کے دو حصے ہیں اور دونوں حصوں میں وہ پھر اسی غیر آباد مکان میں موجود دکھائی دیتا ہے، جہاں اس کے دوست موجود ہیں، اسے ویران مکان کو دیکھ کر اپنے فرضی دوست ایلینا پا کی بات یاد آتی ہے جو وہاں شب گزشتہ موجود تھا اور اس نے اس مکان کو ”بھوت بسیرا“ قرار دیا تھا۔ اس بار کمرے میں وہی پند اسراریت ہے۔

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا ہے
 اہل ربا ہے زہرِ رگوں میں موت کا نشہ چھایا ہے
 سارا منظر نقطہ نقطہ مہمل مہمل لگتا ہے
 اور اس بند کا آخری مصرع

ایلینا پاچ کہتا تھا، یہ کوئی بھوت نہیں ہے

ظاہر ہے ماحول کی پُر اسراریت، ذرا ڈٹاپن اور سیبی کیفیت نشے سے گہری
 ہوئی ہے، پوری نظم اسی سیبی کیفیت کی گرفت میں ہے، نظم کی فص، کردار، مستحکم،
 تنقید، محنتیں کے علاوہ مکالمے بھی، فوق فطری ہیں، نظم کا پورا منظر نامہ اپنے خواب
 خواب وجود کا اثبات کرتے ہوئے بھی شعری کردار کے مد ہوش ذہن کا وقوعہ بھی ہو سکتا
 ہے، اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو الف، ج اور ایلینا پاچ جیسے فرضی کرداروں کا عمل اور رد
 عمل اپنی منطق کو خلق کرتا ہے۔

نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں موزون و مترنم الفاظ، ان کی تکراری کیفیات،
 کردار و واقعہ کے عمل اور رد عمل سے ایک تجرّیز، اسرار اور گہبہ ماحول کی مصوری کی گئی
 ہے۔ نظم ایک چیز کی طرح فطری طور پر آگئی ہے، اور اپنے چھوٹے بڑے ہر ک و بار
 پھیلا رہی ہے، دوسری خوبی یہ ہے کہ فوق فطری فص کی ہمہ گیریت کے باوصف نظم
 انسانی جذبات و احساسات کی قوس قزح کو پیش کرتی ہے، نظم سانی اور نیکی حسائیں کی
 بنا پر اپنے باطن میں بوقلموں افکار و احساسات کو ایک افسانوی اور وحدت پذیر منظر
 نامے میں متشکل کرتی ہے، جو قاری کے جمالیاتی اور فکری حواس کو متاثر کرتی ہے۔ رہے
 اس کے معانی وہ محسوس خوردگی، حب الوطنی، عدم وابستگی، نسوانی بیداری، نسوانیت کی
 تحقیر و توقیر، رشتوں کی پُر اسراریت، خوف، ندامت، احتجاج، محبت، خیریت، مہمیت،
 دکھ پر محیط ہو سکتے ہیں اور ہر قاری اپنے ذوق، علم اور حسیت کے مطابق ان میں حب و
 اضافہ کر سکتا ہے۔

چنانچہ نظم میں تجربے کی کثیر الجہتی، اس کے بندوں کی تقسیم، بحر کی روانی، قافیوں کے ترنم، مصرعوں کا چھوٹا بڑا ہونا، مکالماتی انداز، محیر العقول وقوعات اور تخیل کا ری کی مربون ہے، نظم کے پہلے بند کے پہلے پانچ مصرعوں میں بحر کے بہاؤ، ردیف و قافیہ، بعض لفظوں کی تکرار (سایہ سایہ، نقطہ نقطہ، مہمل مہمل) اور شعری کردار کے بدلتے لہجے سے اورج کے غیر متوقع احتجاجی عمل سے نظم کی ڈرامائیت نقطہ عروج کو چھو جاتی ہے، اور پھر ج کے مطالبے کے رد عمل کے طور پر ماحول میں جو خاموش انتخاب برپا ہوتا ہے وہ نظم کی اسرارِی فضا کو مزید تقویت دیتا ہے، اور قاری کے لیے نظم کے سحر سے ٹکنا ناممکن ہو جاتا ہے، بلاشبہ نظم تخلیقیت کے تقاضوں کو ماحقہ پورا کرتی ہے۔



میر کی ایک غزل کی جدید قراءت

فن پارے کی تعبیر کے لیے وقتاً بعد وقت ضروری سمجھے جانے والے تنقیدی نظریوں اور اصولوں کے معیاری مباحث کی اہمیت کا انکار نہ کرنے کے باوجود ادب کے ایک ادنیٰ طالب علم کی حیثیت سے میں نے ہمیشہ یہی محسوس کیا ہے کہ فن پارے کے مختلف اور کثیر الجہات مفہیم تک رسائی حاصل کرنے کے لیے ضروری نہیں کہ ہر سہ ماہی کا تب قراءتوں کا سہارا لیا جائے۔ اگر آپ متن کی صحیح خوانی اور اس کے ظن میں چپے ہوئے معانی کے نیچے نگہ کر سیکھنے کا سہارا رکھتے ہیں تو آپ کی تعبیر میں ہمیشہ دوسری گنجائشیں نکل آتی ہیں جو دور بہ دور تفہیم کے مختلف ابستوں سے منسوب قرار دی جاتی ہیں۔ اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ اگر فن پارے میں یہ گنجائشیں موجود نہ ہوتیں تو قراءتوں کے ان دبستانوں کا وجود میں آنا عجب ممکن نہ ہوتا۔ بڑی اور ہمہ زمانی تحقیقات کے اندر موجود معانی کا وہ گہرائی ان قراءتوں کے خیور کا وسیع بنتا ہے۔ اس لیے قراءتوں کی سرفرازی سے آزاد میں ایک ایسی خود مختار قراءت کا قائل ہوں جو فن پارے کے مفہوم تک پہنچنے کے لیے جزئی مفہیم کی دریافت میں بہ پہلو اور ہر زاویے کو نگاہ میں رکھے۔

خوش قسمتی سے داعیان سمینار نے مجھے ایک ایسی قراءت کا پابند بنایا ہے جس میں فن پارے کو سرت طرح سے پرکھنے کی آزادیاں حاصل ہیں۔ یہ آزاد تصور تعبیریوں تو شاید سب سے زیادہ میں ہمیشہ قوجہ طلب رہا ہے لیکن جدیدیت کے زمانے میں اس پر زیادہ اصرار کیا جانے لگا اور فن پارے کے معنوی امکانات کے حدود کو وسیع تر کرنے کی غرض سے ان اصولوں کی شیرازہ بندی کی جانے لگی جو تعبیر کے ترجیحات میں رموز فن

کے ممکنہ زاویوں کو نگاہ میں رکھتے ہیں۔ رموز فن کے انھیں زاویوں کو نگاہ میں رکھ کر میں نے اپنے تجزیے کے لیے ایک ایسی غزل کا انتخاب کیا ہے جو اپنے نیرنگ ہائے معنی کی بنا پر تعبیر کے بعد بھی تھکے تعبیر معلوم ہوتی ہے۔ ذیل میں اس غزل کا متن ملاحظہ کیجیے:

پہلا مرحلہ

ہم جزر و مد سے دست و پل اٹھتے ہیں خروش
ابروئے نچ ہے مونج کوئی، چشم ہے حباب
ان منچوں کے وچے ہی سے میں یہ سدا
حیرت سے ہواے پر تومہ نور آئینہ

س کا ہے راز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش
موتی کسی کی بات ہے پپی کسی کا گوش
یہ مجھ کو طوفان کعبہ سے میں رہد دردنوش
تو چاندنی میں نکلے اگر ہو سفید پوش

دوسرا مرحلہ

کل ہم نے سیر باغ میں دل ہاتھ سے دیا
جاتا رہا نگاہ سے جوں موسم بہار

اک سادہ گل فروش کا آکر سہد بدوش
آج اس بغیر داغ جگر ہیں سیاہ پوش

تیسرا مرحلہ

شب اس دل گرفتہ کو وا کر بزورے
آئی صدا کہ یاد کرو دور رفتہ کو
جشید جن نے وضع کیا جام کیا ہوا
جز لالہ اس کے جام سے پاتے نہیں نشاں

بیشے تھے شیرہ خانے میں ہم کتنے ہرزہ گوش
عبرت بھی ہے ضرورت تک اسے جمع تیز ہوش
وے صحبتیں کہاں گئیں کیدھروے ناؤ نوش
ہے کو کنار اس کی جگہ اب سہو بدوش

بہ استنائے مقطع میر کی یہ غزل گیارہ شعروں پر مشتمل ہے۔ ایک سی کیفیت

اور ایک سے آہنگ والی اس غزل کو توسیع مفہوم کے داخلی نظام کے ماتحت تین مرحلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک دوسرے سے بظاہر غیر متعلق معلوم ہونے والے ان تینوں مرحلوں کے مابین ربط معنی کا لحاظ یوں رکھا گیا ہے کہ پہلے مرحلے میں یہ وسیلہ استفہام ظاہری منظروں کی تہہ میں نظر آنے والے منظروں کے مرقعے تیار کیے گئے ہیں۔

دوسرے مرحلے میں سلسلہ مفہوم کو گزشتہ سے متعلق اور آئندہ سے مربوط رکھنے کے لیے درمیان میں دو شعروں کو لایا گیا۔ تیسرے مرحلے میں معدوم ہو جانے والے نظام کو بدلی ہوئی ہستیوں میں موجود دکھا کر عبرت کا احساس دایا گیا ہے اور عبرت کا یہ احساس دلانے میں پہلے مرحلے کے تہہ نشیں منظروں کے تئیں پیدا ہونے والے استفہام کو محرک بنایا گیا ہے۔

غزل کی شعر بہ شعر تشریح کے ذریعے اس کے تہہ دار مفہیم تک پہنچنے سے قبل آپ یہ دیکھ لیجئے کہ اس کے ظاہری مفہیم کیا ہیں غزل کے پہلے شعر سے لے کر اس کے آخری شعر تک مختلف وقوعوں کے باطنی ربط کے ذریعے شاعر یہ بتانا چاہتا ہے کہ زمانی اور مکانی آثار میں کوئی شے باقی اور دائم رہنے والی نہیں ہے۔ ہر شے کو بالآخر فنا ہو جانا ہے لیکن فنا کے اس تسلسل کو دیکھتے رہنے کے باوجود ہم دنیا کی رہنقوں میں کھوئے رہتے ہیں اور ہمیں یہ خیال نہیں رہتا کہ ایک دن فنا کے اس محیط میں ہمیں بھی شامل ہو جانا ہے۔

آئیے دیکھیں کہ شاعر نے ہر مرحلے کے وقوعوں اور خود ان مرحلوں کے درمیان یہ ربط کس طرح پیدا کیا ہے اور معانی کو منور کرنے کی سعی میں کیا کیا بند دکھائے ہیں۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ یہ غزل تین مرحلوں سے ہوتی ہوئی ختم کلام تک پہنچی ہے۔ پہلے مرحلے میں چار شعر ہیں (ہم جز رود..... سفید پوش)۔ ان چار شعروں میں پہلے شعر کا آغاز استفہام سے ہوتا ہے

ہم جز رود سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش کس کاراز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش استفہام یہ ہے کہ سمندر کی تہہ میں کون سا عالم راز ہے کہ موجوں کے جز رود سے دست و بغل (دل ہلا دینے والا) شور اٹھ رہا ہے۔ دل ہلا دینے کا ذکر اگرچہ شعر میں نہیں ہے لیکن کیفیت شعر سے دل میں یہی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھری اور ساقی پیر بنا کر

شاعر بصورت سوال ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ اس لرزہ بر اندام کردینے والے شور کے پیچھے "خر" ہے کون؟ سوال کا جواب ملنے سے قبل یہ دیکھ لیجئے کہ جنرود اور دست و بغل میں تضاد کی صورت کیا ہے۔ دست و بغل سے مراد معاکھ ہے اور جنرود میں بندی اور ہستی کا فاصلہ ہے لیکن شاعر کا کمال یہ ہے کہ یہاں اس نے دونوں متضاد صورتوں کو ایک دوسرے سے ہم کنار کر دیا ہے۔

ذکر پہلے کے استفہام کا ہو رہا ہے اس کا جواب ہمیں سامنے کے ان منظروں سے ملتا ہے جوش و خروش کی نگاہ میں اپنی مابیت بدل گئے منظروں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں:

ابروئے کج ہے موج کوئی، چشم ہے حباب
موتی کسی کی بات ہے پی سی کا گوش

وہ دیکھتا ہے کہ موج کسی ابروئے خمدار کی شکل بنی ہوئی ہے اور حباب نے "کئی" وضع اختیار کر لی ہے۔ سمندر کا موتی کسی کا سخن معلوم ہو رہا ہے اور صدف گوش کی صورت نظر آ رہا ہے اور اب سمندر کا عالم راز اس کی سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ سمندر کی تہہ میں بھی جاندار رہنے والی چھ ہے جان چیزیں موجود ہیں۔ یہ راز سمجھ میں آتے ہی اسے اب جانے والوں کا خیال آتا ہے اور ڈوب جانے والوں کا خیال آتے ہی وہ سمجھ لیتا ہے کہ سمندر کے جوش و خروش کا سبب کیا ہے۔ غزل کا یہی شعر موزوں لفظوں کے درو بست کے ذریعے ایک ایسا بھری پیکر بناتا ہے جو ہمارے حلقہ نگاہ میں دو منظروں کو ایک ساتھ آتا ہے۔ پہلے ہم محیط آب کو دیکھتے ہیں۔ پھر یہ محیط آب نہ رہ کر کارگاہ فن معلوم ہونے لگتا ہے۔

شعر کے جزئی مفہوم کی اس وضاحت کے بعد اب اس شعر میں چھ مشابہتوں اور مناسبتوں کو ملاحظہ کیجئے: موج میں ابرو کی سی کجی ہوتی ہے اور حباب چشم سے مشابہ ہوتا ہے۔ بات کو موتی اس لیے کہا گیا ہے کہ بات گوہر سخن بھی کہتے ہیں۔ پی سی یعنی

صدف اور گوش میں صوری مناسبت ہے اور جس طرح کان کے بغیر بات نہیں سنی جاسکتی اسی طرح صدف کے بغیر موتی نہیں بن سکتا۔ اس طرح شاعر نے سمندر کے تلازموں اور انسانی چہرے کے حصوں کے درمیان صوری اور معنوی مناسبتیں پیدا کر کے ہمارا ذہن معدوم ہو جانے والی اشیاء کی طرف منتقل کیا ہے۔

اور اب پہلے مرحلے کے تیسرے شعر کی طرف آئیے

ان مغجوں کے کوچے ہی سے میں کیا سلام کیا مجھ کو طوف کعبہ سے میں رند دردنوش
 بلکہ یہ شعر غزل کے سلسلہ مفہوم سے الگ معلوم ہوتا ہے لیکن جب ہم تیسرے مرحلے کے دوسرے شعر پر نظر کرتے ہیں۔ (آئی صدا کہ یاد کرو دور رفتہ کو) اس تو معاہدے میں یہ خیال آتا ہے کہ یہاں متکلم کون ہے؟ اور ہم غزل کے داخلی ربط کو وسیلہ بنا کر یہ قیاس کرتے ہیں کہ وہ متکلم شاید یہی رند دردنوش ہے۔ متکلم کے بارے میں تجسس کی اس صراحت کے بعد اب شعر کے مفہوم پر نظر کیجیے میں نے مغجوں کے کوچے ہی سے کعبہ کو سلام کر لیا ہے۔ سلام کر لینے کے یہاں دو مفہوم ہیں۔ ایک یہ کہ میں نے کعبہ نہ جا کر اُسے دور ہی سے سلام کر کے اپنی عقیدت کو ظاہر کر دیا ہے اور دوسرا مفہوم ترک عبادت کا ہے جتنی میں نے کعبہ کو ہمیشہ کے لیے سلام کر لیا ہے۔ اب مجھ سے رند دردنوش کو اُس سے کوئی مطلب نہیں۔ یہاں ذہن میں یہ خیال آتا ہے کہ یہ رند دردنوش کو طوف کعبہ سے اس لیے مطلب نہیں ہے کہ اسے خوف کعبہ نہیں ہے۔ کیا وہ نہیں جانتا کہ اسے ایک دن فنا ہونا ہے اور بعد الموت کے مرحلے سے گزرنا ہے۔ ہتھیلتا اس محل پر رند دردنوش موت کی قطعیت اور ناگزیری سے بیگانہ ہے لیکن اسی بیگانگی کا رد عمل اسے اس محل پر متکلم بنانا ہے جہاں وہ ہمیں جمشید اور اس کی ناؤ نوش کی صحبتوں کی یاد دلاتا ہے۔

اور اب پہلے مرحلے کا آخری شعر:

حیرت سے ہووے پر تو مہ نور آئینہ تو چاندنی میں نکلے اگر ہوسفید پوش

اس شعر میں محبوب کو سفید پوش دکھا کر یہ بتایا جا رہا ہے کہ جو چاند نظر آ رہا ہے وہ اپنی

روشنی دینے کے بجائے محبوب کی روشنی دے رہا ہے۔ پر تو مد کا حیرت سے نور سیکھنے بن جانے کا مطلب یہ ہے کہ یہ روشنی محبوب کے بدن کا انعکاس ہے۔ دوسری طرف محبوب کے سفید پوش ہونے میں فنا کا اشارہ بھی ہے۔ وہ یوں کہ محبوب تو عموماً سرخ پوش ہوتے ہیں لیکن یہاں محبوب سفید پوش ہے اور اس کی سفید پوشی سے ذہن کفن پوشی یعنی موت کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یہاں تک پہلے مرحلے کے مفاہیم کی مختصر تفصیل ہے۔ اس کے بعد شعروں پر مشتمل غزل کے دوسرے مرحلے کے مفاہیم ملاحظہ کیجئے۔

دوسرا مرحلہ:

کل ہم نے سیر باغ میں دل ہاتھ سے دیا اک سادہ گل فروش کا ترسبد بدوش
جاتا رہا نگاہ سے جوں موسم بہار آج اس بغیر داغ جگر ہیں سیاہ پوش
ان شعروں کا مفہوم یہ ہے کہ کل سیر باغ میں ہم ایک سادہ گل فروش کو دل دے بیٹھے۔ لیکن موسم بہار کی طرح وہ گل فروش ہمارے ساتھ دیر تک نہیں رہ سکا۔ مٹی کے گئے مٹنے سے ہمیں صرف ایک رات کی خوشی حاصل ہوئی۔ کل ہی ہم اس کی محبت میں رفتار بنے اور آج وہ ہماری آنکھوں سے اوجھل ہو گیا۔ اس کے چٹ جانے کے بعد ہمارے داغ جگر سیاہ پوش ہو گئے۔ اب پہلے مرحلے کے چوتھے شعر حیرت سے ہو رہے۔
الٹ کو نگاہ میں رکھ کر ان شعروں کو پڑھیے اور تضاد کی مختلف صورتیں ملاحظہ کیجیے۔ ال لینے والا وہ گل فروش جس کے سر پر پھولوں کی ٹوکری ہے اسے مزاجاً رئیس اور ابا سا خوش پیچ بن ہونا چاہیے۔ لیکن وہ دیکھنے میں سادہ نظر آ رہا ہے۔ ادھر پہلے مرحلے کے چوتھے شعر میں محبوب سرخ پوش ہونے کے بجائے سفید پوش ہے۔ محبوب کی سفید پوشی اور گل فروش کی سادہ پیری کو دیکھ کر شاعر مبتلائے غم ہے اور اس غم کا اثر یہ ہے کہ اس کے دل کے داغ سیاہ پوش ہو گئے ہیں۔ پہلے مرحلے میں محبوب کا سفید پوش ہو کر سامنے آنا اور دوسرے مرحلے میں محبوب کا معدوم ہو جانا اور اس کے نتیجے میں عشق کے جگر کے داغوں کا سیاہ پوش ہو جانا فی الاصل فنا کے لیے کی طرف اشارہ کرتا

ہے۔ یہ دو شعر پہلے مرحلے کے شعروں سے باواوسط متعلق ہو کر تیسرے مرحلے کے شعروں تک پوری غزل کی معنی سازی کو ایک محکم بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اور اب غزل کا تیسرا مرحلہ جس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

تیسرا مرحلہ شب اس دل گرفتہ کو ان

کل فریادیں ہمارے ساتھ چند ساعتیں گزار کر چلا گیا۔ ہمیں اس کے چلے جانے کا غم ہو اس غم کو نبھانے اور اس کو نیا کے معاملات کی طرف سے ہٹانے کے لیے ہم نے شیر خانے (شراب خانے) جا کر ایک فضول سا شغل شراب نوشی اختیار کیا۔ لیکن وہاں شراب سے ہمارا غم غلط نہ ہو سکا بلکہ وہاں پہنچ کر جو کچھ ہمیں سنائی دیا (آئی صدا کہ یاد آ رہا) اس نے ہمارے غم کو اور بڑھا دیا۔ شیر خانے میں ہمیں سنائی دیا کہ بے حیر ہوش جماعت نزارے ہوئے زمانے کو یاد کر اور عبرت حاصل کر۔ یہاں ہم آپ کو یاد دلا دیں کہ یہ آواز اسی رند در نوش کی ہے جسے ہم نے غزل کے تیسرے شعر کے مفہوم کے بیان میں اس مرحلے کا متکلم قرار دیا تھا۔ اس شیر خانے میں بھی وہی رند در نوش ہے جسے بزورے اپنے دل کو داکر لینے کے بعد اپنے اندر سے ایک آواز آتی ہوئی محسوس ہو رہی ہے۔ اور یہ آواز اسے دور کے زمانوں کی طرف لے جا کر معدوم ہو جانے والے منظر وں کو نگاہ کے آس پاس کے ان مظاہر کی شکل میں دکھا رہی ہے جو ہیں تو وہی لیکن اپنی ماہیت بدل چکے ہیں۔ یہ تیسرے مرحلے کے پہلے دو شعروں کا مفہوم ہے۔ بقیہ تین شعروں میں عبرت دہنے کی غرض سے شاعر نے جو بھری پیر بنائے ہیں اور ان پیکروں کے وسیلے سے تضادوں اور مناسبتوں کی جو شکلیں پیدا کی ہیں وہی دراصل غزل کا حاصل ہیں لیکن یہ حاصل اس جمع کا نتیجہ ہے جس کا ذکر ہم اوپر کے دو مرحلوں میں کر چکے ہیں۔ اب ان متضاد صورتوں اور مماثلتوں کو ملاحظہ کیجیے۔

دنیا میں نہ تو جام وضع کرنے والا جمشید ہے نہ اس کی ناول نوش کی صحبتیں۔ اب یہ لوازم اپنی سابقہ صورتوں میں نہ دکھائی دے کر دوسری شکلوں میں نظر آ رہے ہیں۔

اس لیے کہ انہوں نے اپنی ہمیشیں بدل لی ہیں۔ باغ میں کھلا ہوا لالہ جمشید کا جام ہے اور کوکنار اس کا سیو۔ واضح رہے کہ لالے کی شکل جام کی سی ہوتی ہے اور کوکنار صراحی سے مشابہ ہوتا ہے۔ لالہ اور کوکنار صورتاً شراب کے لوازم ہیں اور اگرچہ ان کا تعلق شراب سے نہیں ہے لیکن معنہ دونوں نشہ آور شے ہیں۔ کوکنار یعنی پوستہ لالے کا ظرف ہے اور جب پوستہ میں چاک لگا دیے جاتے ہیں تو اس میں افیم بننے لگتی ہے۔ شراب کا نشہ ہنگامہ کن ہوتا ہے لیکن افیم کے نشے میں فعالیت بالکل نہیں ہوتی۔ اب ان متضاد صورتوں کو نگاہ میں رکھ کر شعر کے جزئی مفہوم پر نظر کیجیے کہ جہاں جمشید کی صحبتوں کی رہنمائی اور ہوا ہو اور کہاں حرکت اور عمل سے محروم بدلی ہوئی ہیٹوں میں سامنے آنے والی یہ صورتیں۔ (لالہ اور کوکنار)۔

اس مرحلے کے آخری شعر جھوٹے ہے بیدار (الخ) میں یہ کہا جا رہا ہے کہ جہاں جوانان میکسار دفن ہیں وہاں بیدار اس طرح جھوم رہے ہیں جیسے نشے میں لہراتے ہوئے نوجوان۔ یہاں پردہ نگاہ میں جھومتا ہوا بید ہے لیکن پس پردہ نگاہ جوانان میکسار ہیں۔ اب بید اور شراب خواری کے مابین دو مناسبتیں بھی ملاحظہ کیجیے۔ ایک یہ کہ شراب کو چھانٹنے کے لیے بید ہی کا استعمال کیا جاتا تھا اور دوسرے یہ کہ میکساری کے وقت شراب کے خم میں تنہوں کو لگا دیا جاتا تھا۔

شعر کے دوسرے مصرعے میں خم کے اوپر رکھی ہوئی اینٹ اصلاً اینٹ نہیں بلکہ پیرے فروش کا سر ہے یہاں خم اور پیرے فروش کے سر میں صوری مناسبت ہے جن شعروں پر ہم گفتگو کر رہے ہیں ان میں ذکر شراب کے عناصر اور شراب خانے کے اندر کے مناظر کا بورا ہے۔ لیکن یہاں بھی منظروں اور ان کے تلازموں کے تضاد سے معنی میں ربط پیدا کیا جا رہا ہے۔ تضادات میں یہ ربط دیکھنے کے لیے ان جزئیات پر نگاہ کیجیے بید، لالہ اور کوکنار کا تعلق باغ سے ہے جو شراب خانے کے باہر کا منظر ہے اور خم کے اوپر رکھی ہوئی اینٹ شراب خانے کے اندر کا منظر ہے جہاں اس خم کے گرد بیٹھے ہوئے

میٹھا اور صحت نواز نوش گرم کیے ہوئے ہیں۔ لیکن یہاں بھی شاعر نے یہ دلی اور اخلاقی منظروں کے تضاد میں ایک معنوی تعلق پیدا کر دیا ہے۔

غزل کے آخری مرحلے کے ان مختلف مضامیم کی وضاحت کے بعد اب یہ دیکھتے کہ اپنی شاعرانہ حرفتوں کے ذریعے شاعر سے تیار کیے جانے والے بہت سے اس مرتعے کو انتہائے کمال تک پہنچانے میں شاعر نے کیا ہنر دکھایا ہے۔ اور بہت سے اس منظر کو فوری طور پر بیان کر دینے کے بجائے اسے مرحلہ وار یوں بیان کرتا ہے کہ ہر مرحلے میں اس منظر کی شدت بڑھتی جاتی ہے۔ اور منظر زیادہ سے زیادہ عجب تک ہوتا جاتا ہے۔ زیر بحث شعروں میں جوشید، ہاشم اور مینا کے متعلقات کا بیان ہے۔ اس پورے بیان میں شاعر پہلے دور کی نسبتوں کو ظاہر کرتا ہے۔ یعنی پہلے وہ جوشید اور اس کے جام و سہو کی طرف جاتا ہے اور ذہن کو ان کی طرف منتقل کرنے کی غرض سے اسے اور کوئٹہ کا ذکر کرتا ہے جو بے جان چیزیں ہیں۔ پھر قریب کی نسبتیں لاتا ہے اور ان چیزوں کا ذکر کرتا ہے جو پہلے بیان کی ہوئی بے جان چیزوں کے مقابلے میں جاندار ہیں۔ یعنی جو انسان میسار۔ اب وہ منظر جو ہے اور کوئٹہ کی سی ہے جان چیزوں کے ذریعے ساکن تھا، متحرک ہو جاتا ہے اور یہی تحریک اس منظر کی شدت کو بڑھا دیتا ہے۔ اور پھر اور قریب کی نسبت یعنی شراب خانے کے اندر کے بیان میں اس خم کے اوپر رکھی ہوئی اینٹ کا ذکر ہوتا ہے جس کے گرد اپنے انجام سے بے خبر جو انسان میسار کا مجمع ہے۔ دور و نزدیک کی نسبتوں کی ذریعے بیان ہونے والے اس منظر کی انتہا تک پہنچتے پہنچتے ایسا معلوم ہونے لگتا ہے کہ جب خم کے گرد جیسے ہوئے میساروں کو یہ بتایا گیا ہوگا کہ خم کے اوپر رکھی ہوئی اینٹ، اینٹ نہیں پرے فروش کا سر ہے تو اپنے چینی انجی م کو دیکھ کر وہ سب گھبرا کر کھڑے ہو گئے ہوں گے۔ میساروں کا اس طور جو اس باختم ہو جانا منظر کو اور متحرک کر دیتا ہے۔ اس طرح مرحلہ بہ مرحلہ سکون سے حرکت کی حالت میں آتا ہوا یہ منظر جب اپنی انتہا کو پہنچتا ہے تو ہم پرے فروش کے سر کی صورت میں متعلقین میں نہ

یعنی موت کی ناگزیری سے بیگانہ رہنے والوں کا عبرت ناک انجام اپنی انتہائی شکل میں
 دیکھتے ہیں۔

سمندری تہہ میں نظر آنے والے منظروں کے تئیں پیدا ہونے والے استغراب
 سے شروع ہو کر یہ غزل خوش آہنگ بصری اور سماعتی پیکروں کی تعمیر کے ذریعے مختلف
 مرحلوں کے متضاد معنوی تاثرات (Paradoxical Temperss) میں
 اندرونی رچا پیدا کرتی ہوئی باغ و بزمیں اس المیہ نغمہ تک لے جاتی ہے جس کی گرفت
 سے ٹلنا ہمارے لیے ممکن نہیں۔ دیکھا جائے تو موجود سے معدوم کی طرف مراجعت ہی
 ہمارا مقدر ہے۔ لیکن یہ عام موضوع جب میر کے احاطہ اغاظ میں آتا ہے تو اپنے
 مختلف معنوی جہات کی بنا پر کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔ میر کا فن کمال یہی ہے کہ
 پوری فضا اور زوال کا ایک ایسا متحرک استعارہ بن جاتی ہے جس میں طرح طرح
 کے مناہم پیدا ہونے کی گنجائش نکل آتی ہیں۔ اسی لیے یہ غزل کے تعبیر کے بعد بھی
 تشنہ تعبیر ہے اور ہم زمانی تخلیق کا وصف بھی تو یہی ہے۔ ہمیشہ تشنہ تعبیر رہنا۔



متن کی اسلوبیاتی قرأت

(اقبال کی نظم "ایک شام" کے حوالے سے)

اسی دہائی متن کی اسلوبیاتی قرأت دراصل اس کی اسلوبیاتی قرأت ہے۔
یوں کہ اس قرأت کی نظری بنیادیں سانیات فراہم کرتی ہے۔ اس کا طریقہ کار جمی
سبب بنتی ہے اور اس کی اصطلاحات بھی سانیات سے مستعار ہیں۔ ان تینوں باتوں کا
نتیجہ کسی متن کی قرأت کو لسانیاتی بنا دیتا ہے۔ سانیاتی قرأت کے بعد اگر متن کے
اسلوبیاتی خصائص (Style-features) کی بھی شناخت کی جائے اور انہیں جانچا اور
پایا جائے تو یہی سانیاتی قرأت اسلوبیاتی قرأت بن جائے گی۔ اس سے یہ بات صاف
ہی رہے گی کہ "اسلوبیاتی قرأت" سانیاتی قرأت کی سانیاتی قرأت پڑھنی
دیتی ہے۔ یوں کہ جب تک کہ متن + سانیاتی قرأت سے نہ نزارا جائے اس کے
اسلوبیاتی خصائص کی شناخت ناممکن ہے۔

ادب اور سانیات اگرچہ فکری، فنی اور نظری اعتبار سے نیز اپنے رویوں اور
معیار کے نقطہ نظر سے دو علیحدہ موضوعات ہیں لیکن ان دونوں میں گہرا رشتہ
پیدا جاتا ہے۔ اس رشتے کی بنیاد زبان ہے۔ زبان سانیات کا مواد و موضوع ہے۔ یہی
زبان ادب کا ذریعہ اظہار بھی ہے۔ اگر زبان نہ ہو تو ادب معرض وجود میں نہیں آ سکتا۔
دوسری جانب زبان کی موجودگی سانیات کی موجودگی کی ضمانت ہے کہ زبانوں کے قی
سامی ملاحظے اور تجزیے کا کام سانیات ہے۔ اور زبانوں کی ساختیاتی توضیح
(Structural Description) ہی سانیات کی غرض و غایت ہے۔

چوں کہ ادب کا ذریعہ اظہار زبان ہے، اس لیے ادب کا مطالعہ و تجزیہ لسانیاتی سطح پر بھی ممکن ہے اور ادبی متن کی لسانیاتی قرأت ناگزیر ہے۔ لسانیات کی ادبی متن سے دلچسپی صرف زبان کی وجہ سے ہے۔ لہذا کسی بھی نوعیت کی قرأت متن محض زبان کی ادبی تخلیقی کارپردازیوں تک ہی محدود رہتی ہے۔ زبان جب ادبی یا تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنتی ہے تو یہ بڑی حد تک عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ زبان کا بنیادی مقصد ترسیل (Communication) ہے۔ جب زبان اپنا ترسیلی فریضہ انجام دیتی ہے تو راست، سادہ اور سپاٹ ہوتی ہے اور مروجہ لسانی نشانیوں، قواعدوں اور اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ ادبی زبان میں ترسیلی وزن (Communicative Load) کم ہوتا ہے۔ کیونکہ ادبی فن پارہ اظہارِ رسائی کا کام نہیں دیتا بلکہ جمالیاتی حظِ مبہم پہنچاتا ہے۔ ادبی زبان بڑی حد تک زبان کے مروجہ اصولوں اور قواعد کی خلاف ورزی کرتی ہے۔ ہر ادبی فن کار زبان کے مروجہ نارم (Norm) سے کسی نہ کسی حد تک انحراف کا مرتکب ہوتا ہے۔ وہ تخلیقی اظہار کے تحت نئے انداز ڈھونڈتا ہے، نئے نئے اسد کات و تہذبات تلاش کرتا ہے۔ نئی لسانی تشکیلات و ترکیب وضع کرتا ہے اور پرانے لسانی مواد کو بھی انوکھے انداز سے استعمال کرتا ہے۔ تخلیقی فن کار یہ تمام کوششیں زبان کے تخلیقی استعمال کے دائرے میں آتی ہیں۔ متن کی اسلوبیاتی قرأت کے دوران ان تمام اسلوبی خصوصیات کی تلاش اور شناخت جاری رہتی ہے۔ متن کے اسلوبیاتی قدری کو یہ دیکھنا لازم ہے کہ کسی ادیب یا شاعر نے زبان کی کُن Strategies کا استعمال کیا ہے جن کی وجہ سے زبان ایک خاص امتیازی اہمیت کی حامل بن گئی ہے۔ انہیں خصوصیات کی وجہ سے ادب میں زبان کا استعمال زبان کے دوسرے تمام Functions اور وظائف سے مختلف ہو جاتا ہے۔ ادب میں زبان کے سبھی مخصوص و منفرد استعمال سے اسلوب (Style) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ چوں کہ ہر ادیب کے ہاں زبان کے استعمال کی نوعیت

جداگانہ ہوتی ہے، اس لیے ہر ادیب کا اسلوب بھی جداگانہ ہوتا ہے۔ غالب کا اسلوب میر کے اسلوب سے اور فیض کا اسلوب اقبال کے اسلوب سے اس لیے مختلف ہے کہ ان کے ہاں زبان کے استعمال کی سطح و نوعیت جداگانہ ہے۔ اسی بنیاد پر کسی ادیب کی انفرادیت کا تعین اس کے اسلوب کے تجزیہ سے بخوبی کیا جاسکتا ہے۔ یہ تجزیہ سائنات کی مختلف سطحوں پر کیا جاسکتا ہے، مثلاً صوتی، صرفی، نحوی، نحو، قواعدی، معنیاتی وغیرہ۔ اور ہر سطح پر ادبی فن پارے کی اسلوبی خصوصیات کا پتا لگایا جاسکتا ہے۔

سائناتی مطالعہ ادب میں بنیادی اہمیت مطالعہ اسلوب کی ہے اور اسلوب کی تشکیل زبان کے متنوع استعمال پر منحصر ہے۔ اسی لیے سائناتی مطالعہ ادب و اسلوبیاتی مطالعہ یا اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں جس کی اپنی نظری بنیادیں، اپنے اصول اور اپنا طریقہ کار (Methodology) ہے۔

بیسویں صدی کے اوائل میں یورپ میں فرماؤی نینڈ ڈی سسیور کے تازہ سانی افکار سے سائنات جدید کا آغاز ہوا۔ اس کے پچھتی عرصے کے جد سائنات کی ایک اہم شاخ کے طور پر اسلوبیات کا وجود بھی عمل میں آیا۔ اگرچہ ادبی زبان سے ابتدائی دلچسپی روسی ہیٹ پسندوں کے ہاں ملتی ہے اور امریکی نئی تنقید میں بھی ایک خاص حد تک زبان سے سروکار پایا جاتا ہے تاہم زبان و اسلوب کے حوالے سے ادب کے باقاعدہ اور منظم مطالعوں اور تجزیوں کی ابتدا سائنات جدید کے فروغ کے بعد ہی سے ہوتی ہے۔ عہد حاضر میں سائنات کی ایک شاخ کے طور پر اسلوبیات کو جدید تنقیدی نظریات میں ایک اہم مقام حاصل ہے اور ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی رویت اب کافی مستحکم ہو چکی ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں ہے جاننا ہوگا کہ اسلوبیات اپنی نظری بنیادیں، طریقہ کار اور اصطلاحات سائنات سے ملتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اسلوبیاتی تنقید معروضی ہے اور ادبی تنقید داخلی نیز اسلوبیاتی تنقید توصیفی ہے اور

ادبی تنقید تشریحی۔ اسلوبیاتی تنقید میں اقداری فیصلے نہیں کیے جاتے جب کہ ادبی تنقید کی بنیاد فن پارے کے حسن و قبح کے بیان پر ہے۔ اسلوبیاتی تنقید خالص متن کے مطالعہ پر مبنی ہے، جب کہ ادبی تنقید میں مصنف کی ذات اور اس کے احوال و کونف کو نیز اس کے عہد اور معاشرے کو بھی خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ اس نظری پس منظر میں اقبال کی نظم ”ایک شام“ کا صوتیاتی تجزیہ، صوتی سطح پر نظم کی اسلوبیاتی قرأت کی خصوصیات کو پوری طرح واضح کر دے گا۔

ایک شام

(دریائے نیکر (بائیزل برگ) کے کنارے پر)

خاموش ہے چاندنی قمر کی	شاخیں ہیں خاموش بہ شجر کی
واہی کے نوا فروش خاموش	بہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بیہوش ہوئی ہے	آغوش میں شب کے سوئی ہے
بچھ ایسا سکوت کا فسون ہے	نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خاموش کارواں ہے	یہ قافلہ ب درارواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا	قدرت ہے مراقبے میں گویا
اے دل ! تو بھی خاموش ہو جا	
آغوش میں غم کو لے کے سو جا	

اقبال کی نظم ”ایک شام“ کے اس صوتی تجزیے میں امریکی ماہر اسلوبیات ڈیل ہائمر (Dell Hymes) کے طریقہ کار کو اختیار کیا گیا ہے جس کا اطلاق اس نے ورڈ زور تھ اور کیشس کی بعض سائنس (Sonnets) کے صوتی تجزیوں پر کیا تھا۔ اس تجزیے کی رو سے سب سے پہلے زیر تجزیہ نظم کو صوتیاتی رسم خط (Phonetic Transcription) میں لکھا جاتا ہے۔ اس کے بعد نظم میں وقوع پذیر مصوتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کے دو علیحدہ چارٹ بنائے جاتے

جس اور ان صوتیوں (Phonemes) کے سامنے نظم میں ان کی تعداد وقوع نکھی جاتی ہے۔ جب یہ دونوں چارٹ مکمل ہو جاتے ہیں تو ایک میسر چارٹ بنایا جاتا ہے جس میں سابقہ دونوں چارٹوں کی کثیر الوقوع (High Ranking) صوتیوں کو درج کیا جاتا ہے اور اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ جس صوتی کی تعداد سب سے زیادہ ہے اسے سب سے اوپر رکھا جائے۔ اس کے بعد دوسری کثیر الوقوع آواز یا صوتیہ (Phonemic) درج کیا جائے۔ اس طرح تکرر وقوع (Frequency of Occurrence) کے لحاظ سے تمام صوتیوں کو میسر کے چارٹ میں درج کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد میسر کے چارٹ پر نظم آوازانی جاتی ہے اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ اس میں شامل و نون کی کثیر الوقوع آوازیں ایسی ہیں جنہیں ترتیب کے لحاظ سے ایک یہ نظم یا فقرہ تشکیل دیا جائے تو زیر تجزیہ نظم میں پایا جاتا ہو۔ یہ نظم کو مجموعی نظم (Summative Word) کہیں گے جس میں تین خصوصیات کا پایا جانا لازمی ہے

(۱) یہ نظم نظم میں کام آنے والی کثیر الوقوع آوازیں (صوتیوں) کی ترتیب سے بنوے ہوئے صوتیاتی سطح پر یہ نظم کی کثیر الوقوع آوازیں کا مجموعہ ہو اور پوری نظم کے صوتیاتی آہنگ و Sum up کرتا ہو۔ یہ ہے اسے "Summative Word" کہا گیا ہے۔ نظم کے علاوہ یہ کوئی فقرہ بھی ہو سکتا ہے۔

(۲) معنیاتی سطح پر بھی یہ نظم زیر تجزیہ نظم کے بنیادی خیالات یا Theme کو Sum up کرتا ہو۔

(۳) نظم میں یہ نظم من سب جگہ پر واقع ہونا چاہیے جس سے نظم کے بنیادی خیالات یا مفہوم کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ ایسے نظم کو کلیدی نظم (Key Word) بھی کہہ سکتے ہیں۔ ایک ذہین قاری شعری متن کی قراءت کے بعد، نظم کے صوتیاتی آہنگ اور آوازوں کے تانے بانے اور ان کی بہت (Texture) سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔ اسے اس بات کا بھی بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ کون کون سی آوازیں ہیں جو نظم میں

بار بار دہرائی جا رہی ہیں اور ان آوازوں سے کس قسم کا صوت جمالیاتی (Phono-aesthetic) تاثر پیدا ہو رہا ہے، نیز نظم کے مجموعی تاثر یا Mood سے اس کی کیا نسبت ہے۔ قاری کے اسی تاثر کو ایک ماہر اسلوبیات یا اسلوبیاتی نقاد سائنسی بنیاد پر مبنی سمجھتا ہے۔ سائنسی اس لیے کہ ان تاثرات کو بیان کرنے کے لیے وہ جو طریقے کا اختیار کرتا ہے وہ معروضی (Objective) تجزیاتی (Analytical) اور توضیحی (Descriptive) ہوتا ہے۔ یہ تینوں خصوصیات کسی متن کی قرأت کو سائنسی بنیاد عطا کرنے کے لیے کافی ہیں۔

اقبال کی زیر تجزیہ نظم ”ایک شام“ کی قرأت کے بعد جو صوتی نتائج برآمد

ہوتے ہیں وہ یہ ہیں:

۱۔ مصوتی وقوع (Vowel Occurrences)

●	=	(طویل مصوتہ)	۲۵ بار
●	=	ا (مختصر مصوتہ)	۲۴ بار
●	=	او (طویل مصوتہ)	۲۴ بار
●	=	اے (طویل مصوتہ)	۱۳ بار

۲۔ مصمتی وقوع (Consonantal Occurrences)

●	=	ش	۱۶ بار
●	=	ک	۱۶ بار
●	=	ہ	۱۵ بار
●	=	ر	۱۴ بار
●	=	خ	۱۳ بار
●	=	س	۹ بار
●	=	ن	۸ بار

مذکورہ تمام مصوتی اور مصمتی آوازیں اس نظم کی کثیر الوقوع آوازیں ہیں۔ ان آوازوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم اس نظم کی دوبارہ قرات کرتے ہیں تو ہمیں لفظ ”خاموش“ ایک ایسا لفظ ملتا ہے جو صوتیاتی سطح پر نظم کی غالب (کثیر الوقوع) آوازوں سے مل کر بنا ہوتا ہے اور معنیاتی سطح پر یہ نظم کے منبہ کو Sum up کرتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ نظم میں ایک سے زائد بار استعمال ہوا ہے۔ چوں کہ یہ ذیل ہائمنری بیان کردہ تینوں خصوصیات کا حامل ہے، لہذا اسے بدلتا مل جمع لفظ (Summative Word) کہہ سکتے ہیں۔



لفظ ”خاموش“ میں تین غالب مصمتے (Consonants) شامل ہیں، یعنی ش، م اور ا۔ ان میں ش، ا، م اور ش کا تکرار (Frequency) سب سے زیادہ ہے۔ دوسرے غالب مصمتے م اور ا ہیں۔ علاوہ ازیں مصوتوں (Vowels) میں آ کا تکرار سب سے زیادہ ہے۔ انھیں پانچوں آوازوں کی ترکیب سے مجموعی لفظ ”خاموش“ کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ اقبال نے فطرت (Nature) کی عکاسی میں، اور قدرتی منظر اور اشیاء میں پائی جانے والی خاموشی، سکوت اور سکون کے بیان میں ان آوازوں سے بہت عمدہ کام لیا ہے۔ نظم کا صوتی تانا بانا انھیں آوازوں کے اتصال سے تیار ہوا ہے۔ ان آوازوں کی جھنکار پوری نظم میں سنائی دیتی ہے، مثلاً:

خاموش ہے چاندنی قمر کی
شاخیں ہیں خاموش ہر شجر کی

یا
کھسار کے سبز پوش خاموش

یا
تاروں کا خموش کارواں ہے

یا
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا

نظم کے آخری دو مصرعے بھی، جو حزن و غم کو بیان کرتے ہیں، 'خ'، 'م' اور 'ش' کی آوازوں کے تانے بانے سے خد نہیں

اے دل ! تو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا

شعری متن "ایک شام" کی قوت نظم کے صوت جمالیاتی تاثر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور ایک ذہین قاری اس کے وجدان سے خاطر خواہ حظ حاصل کرتا ہے، لیکن اس کا معروضی، تجزیاتی اور توضیحی انداز پر بیان لسانیاتی علم کا مستقاضی ہے، اور یہ فریضہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید ہی بدرجہ اتم انجام دے سکتی ہے۔



نظم کلرک کا نغمہ محبت — ایک تجزیہ

میراجی کے شعری کردار سے متعلق ایک وقت نئی باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ ابہم پسندی، پیچیدہ ذہنی اور جذباتی الجھنوں میں غیر معمولی دلچسپی، ہندو دیوتا، اور فطرت کے مناظر ہم تنہائی کی جستجو، فلسفیانہ خیالات، آرائی، تصور پرستی، ہندی لب و لہجہ کی پیروی۔ یہ سبھی خصوصیات ابہم اور شاعر کا امتیاز ہیں لیکن راشد کو میراجی سے پھر بھی شکایت رہی ہے کہ —

عبدالرفیق کے بہت خواب تمنا میں ہیں اور کچھ واسطے کندہ کے پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا میر ہو، مرزا ہو، میراجی ہو کچھ نہیں دیکھتے ہیں خود عشق کی خود مست حقیقت کے سوا اپنے ہی ہم و رجا اپنی ہی صورت کے سوا اپنے رنگ، اپنے بدن، اپنے ہی قامت کے سوا اپنی تنہائی کا نگاہ کی، بہشت کے سوا۔

(میر ہو، مرزا ہو، میراجی ہو — راشد)

اصدا شاعر راشد، شاعر میراجی کو دانشور یا خواب پرست ہیرو کے کردار میں دیکھنے کے آرزو مند تھے۔ میراجی کا مجموعی میلان دروں جینی تھا جس کی کائنات میں معروضیت کے بجائے موضوعیت کو بالادستی حاصل تھی۔ یہ میراجی کے فنی طریق کار کا وصف خاص ہے کہ وہ ہر تجربہ اور احساس کو داخلی ڈراما بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اور ان کی نظم کا راوی، مستحکم خود کلہ کی کے انداز میں باطنی زندگی کے رموز تک رسائی کی کوشش کرتا ہے۔ ایسی نظمیں عموماً ڈرامائیت کی حامل ہیں لیکن جذبہ کی شدت اور ارتکاز کے سبب غنائی (لیریکل) ہیں۔

یہ طریق کار مغرب کے رومانی شعرا کی یاد دلاتا ہے جن کے نزدیک ”باطنی کائنات“ پر اصرار ملتا ہے اور جن کا بنیادی تصور شعر ہے کہ شاعری شاعر کی اپنی شخصیت (Self) کا اظہار ہے۔ اس رومانی دباؤ اور دبدبہ سے گریز کرتے ہوئے میراجی نے کلرک کا نظم محبت کے نام سے ایک انوکھی نظم تخلیق کی جو موضوع اور طریق کار دونوں اعتبار سے غیر معمولی ہے۔ اس تجرباتی نظم کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ خلیل الرحمن اعظمی نے انتہائی معتبر انتخاب، انتھالوجی ’نئی نظم کا سفر‘ میں اسے نمایاں جگہ دی۔

یہ ایک حکائی نظم ہے جس کا کردار ایک کلرک ہے۔ وہ اس کہانی کا راوی بھی ہے جو انتہائی سادہ عام بول چال کی زبان میں اپنی روزمرہ زندگی کے معمولات سناتا ہے۔ اس کتھن کا خاتمہ اس ایک آفاقی حقیقت کا ادراک ہے کہ کلرک جیسے عام لوگ صرف خواب دیکھ سکتے ہیں۔ کلرک ہونے کے معنی ازلی تہائی اور ازلی محرومی کے ہیں۔

اس نظم کو قصے کے ساتھ مخصوص کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ میراجی کی دوسری نظمیں واقعہ سے عاری ہیں۔ یہ تو ہر ایک با معنی متن کا وصف ہے کہ اسے واقعہ میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ نظم اس سے منفرد ہے کہ اس میں ازاول تا آخر ایک نقشہ گو کلرک ہے جو ’میں‘، واحد متکلم کے ذریعہ اپنی روزمرہ زندگی کا جائزہ لے رہا ہے۔ دروہ بھی ایسی زبان اور ایسے اسلوب میں جسے شعر کے لیے مستند اور معیاری زبان کا رجبہ تنقید نے کبھی نہیں دیا۔

ہر تخلیق کی طرح اس نظم کا مطالعہ مختلف تنقیدی دستانوں کے تحت کیا جاسکتا ہے اور اس سے بعض دلچسپ نتائج بھی اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن یہ ایک اسیڈک مشق ہو سکتا ہے، ضروری نہیں کہ سبھی قراءت اطمینان بخش ہوں یا متن کی تعمیر کے بنیادی اَضوں کے ساتھ انصاف کریں۔ مثال کے طور پر اس تخلیق میں روی بنیت پسند نقادوں

کے لیے بہت زیادہ کشش اس لیے نہیں ہو سکتی کہ یہاں آہنگ، قافیہ، صوتی نغمہ، تکرار یا استعارہ کا ایسا پر عظمت تشکیلی ڈھانچہ موجود نہیں ہے جس کی بنیاد پر اس کی شعریت کے بارے میں کوئی اطمینان بخش فیصلہ صادر کیا جاسکے۔ نئی تنقید کی دلچسپی اس بات میں ہوتی ہے کہ کسی قافیہ صداقت کو کس قدر قہری خوبی کے ساتھ نامیاتی وحدت کا پیمانہ دیا گیا ہے۔ لیکن اس دبستان تنقید نے بھی شعریت کے لیے ابہام، ایجابی، استعارہ، Paradox علامت کو معیار قرار دیا ہے۔ اور فن شاعری کے اسی تصور نے کلاس روم سے لے کر نئے تنقید کی کتابوں تک جگہ بنائی ہے۔ جب کہ فن کا یہ تصور نئی (یہ۔ ٹیل) شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس تصور کو مشرقی معیار نقد نے بھی بدلتے دیکھ کر تصورات کے ذریعہ تنویر پہنچائی ہے۔

بہر حال کلرک کا نغمہ، محبت، غنائی نظم نہیں ہے اور نہ ہی اس کی ہمت میں ایجابی، استعارہ اور علامت کا دخل ہے، یہ ایک کہانی یا کہتا ہے جس کی بنیاد پر روایت پلاٹ، جائے وقوع اور نقطہ نظر پر قائم ہے اور جو زبان استعمال ہوتی ہے۔ وہ یہ کہ اس کی تقسیم کے مطابق استعاراتی کے بجائے مینا نوام (Metonymy) ہے اور جو یا پس کے خیال میں شاعری کی نہیں بلکہ نثر کی زبان ہے۔ تو یہ تسلیم کر لیا جائے کہ میراجی کا تحریر کیا ہوا یہ متن کا موزوں (Verse) ہے شاعری نہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ کسی نقاد نے اس نظم کے شاعری ہونے پر شبہ قائم کیا ہو۔ لیکن اس متن کی تعمیر کے جتنے وسائل ہیں سبھی بیانیہ (Narration) کے ہیں۔ جسے ہمیشہ ہی فلمشن کی علامت سمجھا گیا۔ اور جسے فلمشن کی تعمیر و توضیح کے لیے مخصوص سمجھا گیا ہے۔ مثنوی کے منظر کو استعنا قرار دیا جاسکتا ہے لیکن یہاں صنف اور اس کے نقشے کی اہمیت زیادہ ہے۔ استعنا یا کہتہ Narrativity کی کم۔

اب اگر اس بیانیہ نظم کی قراءت اور اس کی تعبیر و توضیح بیانیہ کے تکنیکی وسائل بالخصوص راوی متکلم (Narrator) کے نقطہ نظر سے کی جائے تو اس سے دوسری

قرأت کے مقابلے میں زیادہ بہتر نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ ایسی صورت میں سب سے پہلے دیکھنا یہ ہوگا کہ میراجی کی اس نظم کا ماخذ کیا ہے؟

نظم کا عنوان کلرک کا نغمہ محبت، ہمیں بتلاتا ہے کہ میراجی کے پیش نظر ایلیٹ کی مشہور نظم The Love Song of J. Alfred Prutrock (Impersonal Theory) رہی ہوگی۔ اس نظم کی تعمیر میں 'نظریہ لاشخصیت' (Impersonal Theory) کا رُفہ ہے۔ جس کی رو سے یہ نظم مصنف کے شخصی جذبات کا براہ راست اظہار نہ ہو بلکہ عمومی احساسات و جذبات کی لاشخصی تشکیل ہے، اس لیے ایلیٹ کے خیال کے مطابق شاعری۔

'Is not a turning loose of emotion
but an escape from an emotion ; it is
not expression of personality but an
escape from peronality"

اس تسمیہ کے تحت ایلیٹ نے لے۔کل (غنائی) شاعری کے بجائے ڈرامائی شاعری کو ترجیح دی۔ اور ڈرامائی شاعری کے لیے کیا طریق کار مناسب ہو سکتا ہے؟ ایلیٹ نے یہ "اورے مضمون 'Hamlet and his Problems' میں ان

الفاظ میں ظاہر کیا تھا۔ The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective co-relative; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when th external facts, Which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked ".

یہ تکنیک معروضی تمدن میں خیال ہے، جس کی مثال یہ نظم The love song of J A fred Prufrock ہے، اور جس میں پریشان حال Prufrock اپنی سوچ یا مونولوج (ہم کل می) کے انداز میں قاری مخاطب کو اپنے سیلف (ذات) سے گاہ گاہ کراتا ہے۔ ایسی نظموں میں عمل سے زیادہ کردار کی شخصیت اور اس کے وجود کو بہت حاصل ہوتی ہے۔ اس مقصد کے حصول کا واحد مناسب ذریعہ یہ ہے کہ اپنی کہانی ہم خود سنائیں۔ اپنی کتاب زندگی سے ایسے واقعات منتخب کریں جو ہمارے کردار کو نمایاں کر سکیں اور ان واقعات کو بیانیہ کی تعمیر کے اصولوں کے مطابق بحال کر پیش کریں۔ بیانیہ کا یہ پورا عمل ہمیں سکھاتا ہے کہ ہم کس طرح خود کو معروض میں بدل دیں جیسے ہم اپنے بارے میں نہیں بدھ کسی دوسرے شخص کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ مغربی شاعری میں Browning کی نظم My Last Duteh ڈرامائی مونولوج کے کامیاب استعمال کے لیے مشہور ہے۔ اس تتبع میں بعض تکنیکی تبدیلیوں کے ساتھ بے شمار نظمیں وجود میں آئیں۔ ایڈیٹ کی مذکورہ نظم بھی ان میں سے ایک ہے۔ ردو اب میں یہ اولیت میراجی کی نظم 'کلرک' کا نظم محبت کو حاصل ہے۔

یہ نظم ایک مونولوج (ہم واحد کل می) ہے جو ڈرامائی مونولوج سے مختلف ہے کہ آخر الذکر کے ذریعہ متکلم اپنے مخاطب سے کچھ چھپاتا ہے یا متکلم کی نیت میں کچھ کھوٹ ہے جسے وہ ظاہر کرنا نہیں چاہتا۔ جب کہ یہاں واحد کل می ہے اور اس کا مقصد مخاطب پر خود کو ظاہر کرتا ہے۔ اس اظہار ذات کے لیے متکلم نے اپنی روزمرہ زندگی سے چند واقعات یا صورت حال منتخب کیے ہیں۔ ان واقعات اور صورت حال کے بیان کے لیے جو الفاظ مہیا کیے گئے ہیں ان سے ہم کچھ نتائج اخذ کر سکتے ہیں اور متکلم کے بارے میں کسی فیصلہ تک پہنچ سکتے ہیں۔ پہلی صورت حال انتہائی حقیقت پسندانہ اور غیر جذباتی پیش کش ہے۔

سب رات مری سپنوں میں گزر جاتی ہے اور میں سوتا ہوں
پھر صبح کی دیوی آتی ہے

پنہ بستر سے اٹھتا ہوں، منہ ہاتھ دھو کر

یہ تھا کل جو ذہل روٹی

اس میں سے آدھی کھائی تھی

باقی جو بچی وہ میرا آج کا ناشتہ ہے

یہ مرحلہ بتلاتا ہے کہ متکلم تہا ہے اور روئین زندگی گزارنے کے لیے مجبور ہے۔

اس کی تہائی کا واحد رفیق اس کے سپنے ہیں۔

دوسری صورت حال متکلم کی آرزو مند ہے، اور محرومی کا بیان ہے یہ محرومی اور

شدید ہو جاتی ہے جب وہ دوسروں کی کامیابی سے اپنی محرومی کا موازنہ کرتا ہے۔

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں۔

جو میرے سامنے رہتا ہے اس کے گھر میں گھر وان ہے

اور وہاں میں پہلو میں اک منزل کا ہے مکان،

وہ خالی ہے اور با میں جانب اک عیاش ہے

جس کے یہاں اک داشتہ ہے اور ان سب میں

اک میں بھی ہوں لیکن بس تو ہی نہیں

ہیں اور تو سب آرام بخشے، اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

تیسرا مرحلہ زیادہ دلچسپ ہے۔

فرخ ہوتا ہوں ناشتہ سے اور اپنے گھر سے نکلتا ہوں

دفتر کی راہ پہ چلتا ہوں،

رستے میں شہر کی رونق ہے، اک تانگہ ہے، دو کاریں ہیں۔

نئے مکتب کو جاتے ہیں، اور تانگوں کی کیا بات کہوں

یہ مانا ان میں شریفوں کے گھر کی دشمن دولت ہے، مایا ہے،
 کچھ شوخ بھی ہیں، معصوم بھی ہیں
 لیکن رستے پر پیدل مجھ سے بد قسمت مغموں بھی ہیں
 تانگوں پر برق تبسم ہے،
 باتوں کا میٹھا ترنم ہے،

اکسا تا ہے دھیان یہ رہ رہ کر، قدرت کے دل میں ترحم ہے؟
 ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تو ہی نہیں، اک تو ہی نہیں
 اور میری آنکھوں میں رونے کی ہمت ہی نہیں، تسوہی نہیں۔
 یہ وہ مرحلہ ہے جہاں مخی طبع کی اخلاقی فیصلے کے لیے آزاد ہے۔ لیکن متادم
 اپنے الشعور میں داخل ہو کر خود کو کھو بہ کر دیتا ہے اور ساتھ ہی قدرت کی ستم ظریفی بتا کر
 اپنے عمل کا جواز بھی پیش کر دیتا ہے۔

چوتھ اور آخری مرحلہ پیشے سے متعلق ہے۔ جس سے راہمی مطمئن نہیں ہے
 لیکن وہ سوائے ذہنی جھلکا ہٹ کے کچھ بھی نہیں کر سکتا۔ اس مرحلے کے بعد تنہائی اور
 محرومی کا وہ ادراک ہے جسے متکلم ابدی اور دائمی حقیقت قرار دیتا ہے۔

اور دل میں آگ سلتی ہے میں بھی جو کوئی افسر ہوتا
 اس شہر کی دھواں اور گلیوں سے چھوڑ کر مرا پھر گھر ہوتا
 اور تو ہوتی!

لیکن میں تو اک فشی ہوں تو اونچے گھمڑی رانی ہے
 یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے۔

اس نظم میں 'اظہار ذات' کا مقصد مخاطب سے کسی بھدردی کا حصول نہیں
 جیسا کہ راشد نے حسن کوزہ گر (۱) میں کیا ہے۔ یہاں حسن کوزہ گر جہاں زاد کو اپنی

قربانی بنا کر اور جتنا کرا سے ہمدردی کے لیے اکساتا ہے۔ وہ اپنے سچے عشق کا واسطہ دیتا ہے اور آرزو مند ہے کہ جہاں زاد اپنی بے رخی ترک کر دے۔

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن

تو چاہے تو بن جاؤں میں بچہ

وہی کوزہ بر جس کے کوزے

تھے ہر کاغذ کو اور ہر شہر و قریہ کی نازش

تھے جن سے امیر و گدا کے مساکن درخشاں

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن

تو چاہے تو میں بچہ پٹ جاؤں اپنے مجبور کوزوں کی جانب (حسن کوز و تر)

اسی طرح اختر ایمان کی باز آمد بھی ایک مونواٹک ہے۔ لیکن یہ مونورگ نہ

تو اظہار ذات ہے اور نہ ہی اس کے ذریعہ متکلم مخاطب سے ہمدردی کا طالب ہے بلکہ

دونوں سے اُنک وقت کی ستم ظریفی کے تجربے کے ذریعہ زندگی کی مہملیت کا ادراک ہی

اس مونواٹک کا مقصد ہے۔ نظم کا متکلم جب آخری منظر تک پہنچتا ہے تو اس تجربے

سے دوچار ہوتا ہے۔

بھینے بچوں کی چھوٹی سی گلی میں دیکھو

ایک نے گیند جو پھینکی تو گئی آگے مجھے

میں نے جا پکڑا اسے، دیکھی ہوئی صورت تھی

کس کا ہے، میں نے کسی سے پوچھا!

یہ جیسہ کا ہے، رمضان کی قصائی بو!

بھولی صورت پہ ہنسی آگئی اس کی مجھ کو

وہ بھی ہنسنے لگا۔ ہم دونوں یونہی ہنستے رہے!

دیر تک ہنستے رہے! (باز آمد — اختر ایمان)

’میں‘ کی یہ صنف یہ نہیں زندگی کی مبہمیت کا، دراک بھی ہے، اور مدافعت بھی۔ یہ انداز بیان تلخ حقائق کو انگیز کرنا سکھاتا ہے۔

ان مذکورہ تینوں قسموں میں راوی کا فرق بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ’حسن‘ و ’زہرا‘ میں ہم جس ’میں‘ سے دو چار ہوتے ہیں وہ دانشور، تعلق پسند اور نر سنی شخص ہے جس کے لہجہ میں فیوڈل کا شق کا طمع افاق ہے، جب کہ ’کلرک‘ کا غمہ محبت میں ہم جس ’میں‘ کے روبرو ہیں وہ ایک فطری انسان کا نمائندہ ہے نہ کہ تعلق پسند انسان کا۔ ختم، ایمان کا ’میں‘ فطری انسان کے قریب ہے لیکن وہ عقل بھی ہے اور بالغ بھی۔

بہر حال زندگی کے یہ چند مراحل جنہیں کلرک کا غمہ محبت میں متکلم ’میں‘ نے شخصیت کے اظہار کے لیے چنا۔ وہ منی طلب کو مطمئن کر پاتے ہیں یا نہیں، لیکن خود راوی کو منطقی انجام تک ضرور پہنچاتے ہیں۔ جب وہ ارادہ کر دے کہ تھراؤ سے بے نیاز ہو کر اپنی مجبور اور محدود ذات کو ابدی حقیقت میں منعکس دیکھتا ہے۔

یہ میری پریم بھانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے۔
اس نظم کو اس طرح بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ یہ نظم مونو لاک کے بجائے خود کلرک کی (Soliloquy) ہے یا پھر راوی کی محض سوچ پھر ’میں‘ کسی اور سے نہیں بلکہ اپنے آپ سے منجھ طلب ہے اور اس کا مشن تلاش ذات ہے۔

’چھ اپنی کھوج‘ — کہ وہ کیا ہے؟ اور کہاں ہے؟ غرض شخص کی تلاش، اس کا مقصد ہے۔ اس تلاش کا جائے وقوع شہر ہے۔ یہ شہر بھی دیہی، دیہور، گھنٹو، گھنٹہ سے مختلف ہے۔ اس کی کوئی شناخت نہیں ہے اس کی شناخت صرف کاریں، تانے، دھول اور گھیاں ہیں۔ بالکل کلرک کی مانند جس کا تعارف محض یہ ہے کہ وہ کلرک ہے۔ ایسی صورت میں راوی کے لیے تشخص کا مسئلہ اہم ہو جاتا ہے۔ وہ فلسفہ کے بجائے اپنی روز مرہ زندگی میں ہی اپنی شخصیت کو دھونڈتا ہے۔ وہ اس تلاش کو انتہائی معروضی ڈھنگ سے انجام دیتا ہے جس کے لیے وہ اپنی زندگی کے گمنام یا نا پسندیدہ گوشوں میں بھی

شعوری طور پر داخل ہو جاتا ہے۔ اور ہم بحیثیت قاری راوی سے کچھ زیادہ ہی واقف ہو جاتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ اس مرحلہ میں داخل ہو کر زندگی کے ڈرامے کا محض مینی شاہد نہیں ہوتا بلکہ اس کا کردار بھی ہوتا ہے۔ یہ مرحلہ قاری کو متکلم کے بارے میں اخلاقی فیصلہ کرنے کا پابند بنا سکتا ہے وہ اپنی مجبوری اور اپنی تنہائی میں اپنے عمل کا جواز بھی تلاش کر لیتا ہے۔ ایسی صورت میں ضروری نہیں کہ ہم متکلم کے انجام سے اتفاق کریں لیکن ہم تسلیم کرنے کے لیے مجبور ہیں کہ اس نے اس منتشر کائنات میں ذہنی سطح پر تخلیقی آزادی حاصل کر لی۔ اور غالباً اسی ذہنی اور تخلیقی آزادی کو جو افس نے Epiphany کا نام دیا تھا۔

اغرض یہ دونوں مذکورہ قرأت راوی کے نقطہ نظر (Point of View) کو محور بناتی ہیں اور یہی قرأت نظم کی تخلیقی روایت کا تقاضہ معلوم پڑتی ہے۔ اس قرأت میں قاری بھی خود کو نظم کے راوی کی طرح فعال اور متحرک پاتا ہے۔ البتہ نظم کا عنوان کلرک کا نغمہ محبت مصنف شاعر کا عطا کردہ ہیوٹج ہے یا پھر طنز جسے راوی اور قاری دونوں کو اٹھانے کرنا پڑے گا۔



نظم کی ترقی پسند قرأت

کسی بھی متن کا تجزیہ خواہ کسی زوایہ نگاہ کے سہارے کیا جائے، اصل مفہوم تک رسائی، متن سے براہ راست رجوع کرنے کے بنا پر ہی ممکن ہو پاتی ہے۔ اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ مخصوص متبہ فقرات و جملے کے اثرات، متن کے تجزیہ پر اثر انداز ہوتے ہیں اور مفہوم کی نئی جہتیں، ذہن کی گتھیوں کو سلکھانے میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔ لیکن صرف اسی پہلو و کلیدی ہیئت نہیں دی جا سکتی۔ متن کو بہتہ طور پر سمجھنے کے لیے متن کی سنجیدہ قرأت و بہر حال ویت کا درجہ حاصل ہے اور اس عمل کے ذریعے جو مفہوم ہماری گرفت میں آتا ہے، اسے کسی بھی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ فن پارے کے متن میں کسی بھی طرح کی تبدیلی نہ ہونے کے باوجود مختلف نوعیت کے تجزیے کا انداز ہدا نام نہ ہوتا ہے اور مخصوص زاویہ نگاہ کے سہارے معنی کی متعدد جہتیں روشن ہوتی چلی جاتی ہیں۔ غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ کس متن کی ترقی پسند قرأت، بعض نکات کی بنا پر بلاشبہ متن کی جدید اور بعد جدید قرأت سے اپنا اختصاص قائم کرے گی اور بہتے بنائے سانچوں کے ذریعے اس متن کو پرکھنے کی کوشش کی جائے گی۔ لیکن تجزیے کے دوران اس پہلو کو بھی پیش نگاہ رکھنا ضروری ہے کہ متن کی سنجیدہ قرأت کس مفہوم کی جانب ہماری رہنمائی کر رہی ہے۔ اس مضمون کے لیے میں نے شاعر کی حیثیت سے کم معروف تخلیق کار کا انتخاب کیا ہے تاکہ یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ اس کی نظم اپنے متن کی بنا پر غنیمتوں کے کن زوایوں کو روشن کرتی ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اگر تخلیق کار اپنے فطری محسوسات

میں قاری کو شریک کرتا ہے تو اس میں مخصوص نظریات کا غالب نہیں ہوتا، جس کی بنا پر فن پارے کے متن سے مخصوص مکتبہ فکر کی نشاندہی کی جاسکتی۔ محمد دین تاثیر کی نظم ”لندن کی ایک شام“ قاری کے ذہن پر اسی نوع کے تاثرات مرتب کرتی ہے۔

تاثیر کے ساتھ ان کے وہ تمام ساتھی جنہوں نے ترقی پسند نظریے کو ادب میں مقبول بنانے کی غرض سے نمایاں کارنامے انجام دیے، مخصوص نوعیت کی تخلیقی صلاحیتوں سے بھی مزین تھے۔ ترقی پسند ادبی نقطہ نظر کے بنیاد گزاروں نے ادبی سطح پر قابل ذکر تخلیقی نمونے پیش کیے اور دوسرے ادیبوں کو بھی اس جانب متوجہ کرتے رہے۔ محمد دین تاثیر نے بہترین شاعرانہ ذہن پایا تھا۔ جس کا ثبوت ان کا شعری مجموعہ ”آتشِ سدہ“ ہے۔ حالانکہ ترقی پسند ادبی تحریک کو مقبول بنانے کے سبب وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں پر زیادہ توجہ نہ دے سکے اور ادبی سطح پر بحیثیت شاعران کی کوئی انفرادی شناخت قائم نہ ہو سکی، اس کے باوجود ان کی بعض نظموں کے مطالعے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انہوں نے شاعری میں قابل تحسین شعری لوازمات کا خاص خیال رکھا ہے۔ موضوعات کی سطح پر ان کے یہاں کسی تنوع کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی، اس کے باوجود بحیثیت شاعر، انہوں نے محدود دائرے میں رہتے ہوئے اپنی موجودگی کا احساس دینے کی کوشش کی ہے۔ یہاں یہ بات واضح کرتا چلوں کہ آگے چل کر تاثیر نے ترقی پسندی سے علیحدگی اختیار کر لی تھی اور حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ ہو گئے تھے، لیکن نظم ”لندن کی ایک شام“ غالباً ان کے اس دور کی یادگار ہے جب ترقی پسندی ان کے مزاج کا لازمی جز تھی۔

۱۹۷۲ء میں خلیل الرحمن اعظمی نے نظم کا عمدہ انتخاب ”نئی نظم کا سفر“ کے نام سے کیا تھا جس میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی نمائندہ نظمیں شامل ہیں۔ اس کتاب میں ”لندن کی ایک شام“ کو انہوں نے انتخاب کی پہلی نظم کے طور پر شامل کیا ہے جس سے

اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ تاثیر کی یہ نظم، نابالغان کے نزدیک اردو میں نئی نظم کا نقش اول تھی۔

نظم ”اندن کی ایک شام“ کی قرأت کے بعد سامنے کا موضوع ”وقت“ کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے اور اس حوالے سے نظم کا محدود طور پر تجزیہ یہی ممکن ہے۔ لیکن اگر ہم نظم کی ترقی پسند قرأت کو پیش نگاہ کریں تو ”اندن کی ایک شام“ جنس کے موضوع پر پہلی نئی ایک اچھوتی نظم کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ان معنوں میں یہ نظم ترقی پسند فکر سے وابستگی پر اصرار کرتی ہے۔ ترقی پسند عہد میں جنس کے موضوع کو ہمیشہ ہی حاشیے پر رکھنے کی کوشش کی گئی، لیکن جینون فن کاروں نے اس اہم پسو کو نظر انداز نہیں کیا، اور اسی خاصیت کی بنا پر انہوں نے اپنی انفرادیت کا جو زفر اٹھایا۔ محمد دین تاثیر نے اس نظم میں جنس کے موضوع کو نہایت شائستہ انداز میں پرستش کی کوشش کی ہے۔ انفرادی طرز احساس، داخلی سوز و گداز، رمزیت، نئی ترائی، جنسی تلازمات، نئے چہ ایہ اخبار اور شخصی تجربوں کی بدولت شاعر نے محسوسات کے دائرے کو وسیع اور کشادہ کرنے کی جانب بامعنی پیش رفت کی ہے۔ روایت سے بغاوت کا رجحان آزاد نظم کی ہیئت کے استعمال میں بخوبی ظاہر ہوتا ہے۔ اس وقت تک آزاد نظم کا زوال پسندی کی ملامت سمجھا جاتا تھا۔ لیکن تاثیر نے اس تصور کو تبدیل کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا اور آزاد نظم کی ہیئت کے ذریعے فرسودہ اقدار سے بغاوت اور نئی اقدار کی جستجو کو واضح سمت عطا کی۔

نظم ”اندن کی ایک شام“ تین حصوں پر مشتمل ایک منقطع نظم ہے جس میں نئی امیجری کا استعمال کر کے شاعر نے اپنی نظم کے منظر نامے کو پہلی نظم کے منظر نامے سے الگ کر کے اپنی ایک انفرادیت قائم کر لی ہے۔ نظم کے تینوں حصوں میں اگرچہ محسوسات کی سطحیں مختلف تجربوں کی عکاسی کرتی ہیں، پھر بھی ان میں ایک معنوی ربط و تشدید ہے۔ نظم کا پہلا حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

یہ رہگزر

یہ زن و مرد کا جھوم یہ شام
فراز کوہ سے جس طرح ندیاں سر پہ
لئے ہوئے شفق آلود برف کے پیکر
سفید جھیل کی آغوش میں سمٹ جائیں!
یہ تند گام سبک سیر کاروان حیات
”نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم“

کدھر سے آئے کدھر جا رہے ہیں کیا معلوم۔!

شاعر نے کاروان حیات کے تناظر میں تصور عشق کا چارہ لینے کی کوشش کی ہے۔
زندگی کا کارواں، تیز رفتاری کے ساتھ مسلسل آگے کی جانب رواں دواں رہتا ہے۔
شاعر نے رہنمائی حیات پر زن و مرد کے جھوم کو پہاڑ کی بلندیوں سے گرتی ہوئی ندیوں سے
تشبیہ دی ہے جو برق رفتاری کے ساتھ سفید جھیل کی آغوش میں سمٹ جاتی ہیں۔
جس صحرانوردی کی بلندی سے جاری ندی اپنے سفر کی ابتدا اور انتہا سے ناواقف ہوتی
ہے، اسی طرح زندگی کا کارواں، ابتدا اور انتہا سے بے خبر، بے سمت منزلوں کا سفر طے
کرتا رہتا ہے۔ نظم کا یہ پہلا حصہ زندگی کی بے مقصدیت کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ زندگی کی
اسمیت، سفر کی ابتدا اور انتہا سے ناواقفیت کی بنا پر اجاگر ہوتی ہے۔ یہ حصہ لاپرواہی
کے عشق کی ترجمانی کر رہا ہے جس میں کسی بھی، پیہو پر غور و خوض کیے بغیر وادی عشق کی
سیر ذہن پر حاوی ہوتی ہے۔ رہگزر، زن و مرد کا جھوم، شام، فراز کوہ، شفق آلود برف کے
پیکر، سفید جھیل کی آغوش وغیرہ تراکیب جنسی رجحان کو تقویت بخشتی ہیں۔ یہ واحد متکلف کا
ذاتی تجربہ ہے جس میں عہد جوانی کے خوشگوار لمحات کی آمیزش ہے اور اس تجربے میں وہ
اپنی ذات کو براہ راست شامل کیے بغیر عمومی صورت حال کا تجربہ پیش کرتا ہے، جس میں
زندگی کا کوئی مقصد واضح نہیں ہو پاتا۔

نظم کے دوسرے حصے میں "ای روس" (Eros) کے حوالے سے شاعر نے ان تجربات کا بیان کیا ہے جو مرحلہ عشق میں محبوب سے قربت کا اشارہ فراہم کرتے ہیں۔ "ای روس"، عشق کے دیوتا کا مجسمہ ہے جو لندن کے ایک مشہور چوک "پکاڈیلی سرکس" میں ایستادہ ہے۔ "پکاڈیلی سرکس"، لندن کا ریڈ لائٹ ایریا ہے، جہاں کی رقصین شام میں، عشق کی سرمستیوں میں ہر لحظہ اضافہ کرتی ہیں۔ "ای روس" چونکہ عشق کے دیوتا کا مجسمہ ہے، اس لیے شاعر نے اسے بہتر زندگی کے استعارے کے طور پر نظم میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ سنہری شام میں جب ای روس جھللاتا ہے تو اس کی جھلک بہت غضب کا نظارہ پیش کرتی ہے۔

سنہری شام میں

ای روس جھللاتا ہوا
بندھا ہوا ہے نشانہ کھینچتی ہوئی ہے مہر
کسے یہ تیرے گئے گا

کہاں؟ یہاں کے وہاں
نظر نظر سے ملی، دل کا کام ختم ہوا

نظم کے پہلے حصے میں شاعر، صرف "شام" کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ لیکن دوسرے حصے میں وہی شام، "سنہری شام" میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہ شام "ای روس" کے جھلکانے کی بنا پر ہی سنہری ہوئی ہے۔ نظم کے پہلے حصے میں شاعر نے جنسی رجحان سے متعلق جو تلامزے استعمال کیے تھے۔ ان میں محبوب سے قربت کی ابتدائی منزلوں کا گمان ہوتا ہے، جب کہ دوسرے حصے میں بعد کی منزلوں تک رسائی کے سراغ ملتے ہیں۔ ای روس کے جھلکانے، کمات کے کھینچے ہوئے اور نشانے کے بندھے ہوئے ہونے کا بیان محبوب کے قرب کو ظاہر کرتا ہے، اور اس کی حتمی شکل، نظر کے نظر سے ملنے و رمل کا کام ختم ہونے سے نمایاں ہو رہی ہے۔ اس حصے میں عشق کا تذبذب بھی قوجہ طلب ہے۔

شاعر نے عشق کے مختلف مرحلوں کو کامیابی کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔
 مرحلہ عشق میں کبھی کوئی محبوب کی قربت سے سرشار ہو کر کھل اٹھتا ہے تو کبھی کوئی اس
 کے بھر میں اپنا سارا سکون گنوا بیٹھتا ہے، لیکن انہوں کی بدلتی ہوئی کیفیت کا کوئی اثر،
 ای روں پر ظاہر نہیں ہوتا۔ کوئی روئے یا ہنسے، ”ای روں“ کے جھلنے اور اس کے
 مسکرانے کے عمل میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ ”ای روں“ کی مسکراہٹ میں رجائیت کا
 عنصر شامل ہے۔ اسی بنا پر عشق کے دیوتا کا مجسمہ ناسازگار حالت میں بھی اپنی مسکراہٹ
 کے ذریعے لوگوں کو وادی عشق میں قدم رکھنے کی ترغیب دیتا ہے۔ ”ای روں“ کا
 استعارہ، شاعر کی ترقی پسند فکر کا غماز ہے۔ نظم کا تیسرا اور آخری حصہ ملاحظہ ہو۔

سنہری شام میں

ایروں جگمگاتا ہوا

کوئی ہنسے کوئی روئے یہ مسکراتا ہے
 اسی مقام پہ پھر لوٹ کر میں آیا ہوں
 یہ رہ گزر، یہ زن و مرد کا جھوم، یہ شام
 یہ تند سیر، سبک گام، کاروان حیات
 یہ جوش رنگ یہ طغیان حسن کے جھوے
 یہیں کے نور سے روشن مری نگاہیں ہیں
 مرے شباب کی روندی ہوئی یہ راہیں ہیں
 وہی مقام ہے لیکن وہی مقام نہیں
 یہ شام تو ہے مگر وہ سنہری شام نہیں
 وہ رعب داب نہیں ہے وہ دھوم دھام نہیں
 وہ میں نہیں ہوں کہ ان کا میں اب غلام نہیں
 ضم کدوں میں اجالے نہیں رہے کہ جوتھے
 کہ اب وہ دیکھنے والے نہیں رہے کہ جوتھے

نظم کے تیسرے حصے میں زمانی فاصلے کا احساس پوری طرح نمایاں ہے۔ اس حصے کی قرأت سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر، حال کی نگاہوں سے ماضی کا جائزہ لینے کی کوشش کر رہا ہے اور اس جائزے میں نقطہ نظر کی تبدیلی کلیدی کردار ادا کر رہی ہے۔ زمانی فاصلے کی بن پر واحد متکلم کے تجربے میں حیرت انگیز تبدیلی رونما ہوئی ہے جو ذہنی ارتقا کی بنا پر ممکن ہو پائی ہے۔ کاروانِ حیات، ایک خاص رفتار کے ساتھ آگے بڑھتا ہے جہاں پہلے کی طرح جوش رنگ اور طغیانِ حسن کے جلوے ہیں۔ نین اتنی یکسانیت کے باوجود اسے یہی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ نہ کچھ تبدیل ضرور ہوا ہے۔ شاعر اس بات پر زور دیتا ہے کہ جہاں لوٹ کر وہ واپس آیا ہے، اسی جگہ کے نور سے اس کی نگاہیں روشن رہی ہیں اور وہ ساری راہیں، اس کے شباب کی روند کی ہوئی راہیں ہیں۔ جن سے قاری کے ذہن میں ماضی کا ایک مستقل باب روشن ہو جاتا ہے اور زندگی کے زارے ہوئے اپنی سچ دھج کے ساتھ ذہن کے پردے پر نمودار ہوتے ہیں۔ نین جب شاعر یہ کہتا ہے کہ ”وہی مقام ہے لیکن وہی مقام نہیں“ تو اس بات کی بخوبی وضاحت ہو جاتی ہے کہ سب کچھ پہلے جیسا ہونے کے باوجود، بہت کچھ تبدیل ہو گیا ہے اور اس کا سبب، شاعر، اشارے میں یہ بتاتا ہے کہ وہ خود بھی پہلے کی طرح نہیں رہ گیا ہے۔ وہ سطحی لذتیت کا غلام نہیں رہ گیا ہے۔ جسمانی خواہشات کی تابعداری سے وہ نجات حاصل کر چکا ہے۔ مقام تو وہی ہے، لیکن وقت کی خلیج اس مقام کی معنویت پوری طرح تبدیل کر دیتی ہے اور یہ تبدیلی بدلتے ہوئے وقت کے پیش نظر انسان کے تبدیل ہونے سے عبارت ہے۔ یہ تبدیلی بلاشبہ ذہنی ارتقا کی بدولت ممکن ہو پائی ہے اور یہی ترقی پسند فکر، مقام کے ساتھ ہی مخصوص شام کی انفرادیت پر اصرار بھی کرتی ہے جس میں ”سنہری شام“ کی ترکیب لطیف طنز کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ نظم کے دوسرے حصے میں ”سنہری شام“ کی ترکیب زندگی کی رنگارنگی، بے فکری اور ذہنی تسودگی کے اشارے فراہم کرتی ہے، لیکن تیسرے حصے میں اس کی معنویت پوری طرح تبدیل

ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ”یہ شام تو ہے مگر وہ سنہری شام نہیں“۔ اس بیان میں شاعر کا منطقی اور معروضی نقطہ نظر حاوی رجحان کی حیثیت سے اپنی اہمیت کا احساس کراتا ہے۔

نظم کے آخری حصے میں شاعر، ماضی کے شام کا موازنہ، حال کے شام سے کرتا ہے تو اس کی کشش میں حیرت انگیز تبدیلی اسے مختلف پہلوؤں پر غور و خوض کے لیے مجبور کرتی ہے۔ مخصوص شام کی تبدیلی کے لیے وہ بامعنی اشارے بھی فراہم کرتا ہے۔ دُورِ عرب داب اور دھوم دھام جیسے الفاظ کو جذبات، کی حقیقی ترسیل کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہ عرب داب دراصل جذبوں کا عرب داب ہے جو بدلتے ہوئے وقت کے زیر اثر فرسودگی کا شکار ہو چکا ہے۔ جنسی خواہشوں کی چمک دمک، جو دھوم دھام سے عبارت تھی۔ اب اس کی کشش بھی دم توڑ چکی ہے۔ وہ راہیں جو کبھی اس کے شباب کی روندی ہوئی راہیں تھیں، اب ان میں وہ تاباں کی باقی نہیں رہ گئی ہے۔ شباب کی روندی ہوئی راہوں سے یوں بھی جذبات کی پامالی کا تصور ذہن میں آتا ہے اور پامال جذبات کسی بھی نوع کے عرب داب اور دھوم دھام سے رچا اور انسداد قائم نہیں کر سکتے۔ نظم کے آخری مصرعوں میں نئی دنیا کا خواب آنکھوں میں ابھرتا ہے۔ یہ نیا خواب صنم کدو کی فرسودگی اور پامالی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے جس میں داغ داغ اُجاووں سے نجات واحد متکلم کو طمانیت کے جذبوں سے سرشار کرتی ہے۔ جو اُجالے، صنم کدو کی زینت تھے، ان کے نہ ہونے کا احساس ذہنی اضطراب اور احساس محرومی کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتا بلکہ ایک گونہ ذہنی سکون، اسے فرحت بخش تازگی سے ہمکنار کرتا ہے۔

محمد دین تاثیر نے اس نظم میں رمزیت و مدامت کے سہارے تکرار خیال اور تکرار بیان کو فنی خوبیوں کے طور پر استعمال کیا ہے۔ پہلے حصے میں تند گام، سبک سیر، کاروانِ حیات کا ذکر ہوتا ہے جب کہ تیسرے حصے میں یہ ترتیب تبدیل ہو جاتی ہے اور شاعر تند سیر، سبک گام کاروانِ حیات کا بیان کرتا ہے۔ نظم کے دو مختلف حصوں میں

ترا سب کی تبدیلی کے ذریعے شاعر نے دراصل زمانی فاصلوں پر محیط فکری روتوں کی نمایاں تبدیلی کو نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح شاعر نے نظم کے دوسرے حصے میں ”ای روں“ کے ”جھملائے“ اور تیسرے حصے میں ”جھمکائے“ کو متبادل کیفیات کی ترجمانی کے لیے استعمال نہیں کیا ہے، بلکہ زمانی فاصلے کے پیش نظر، محسوسات کی تبدیلی کو ذہن میں رکھتے ہوئے واضح فرق کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے۔ روشنی کو ہم ذرا فاصلے سے دیکھیں تو اس میں جھملاہٹ کا گمان ہوگا جب کہ وہی جھملاہٹ فاصلوں کے سمٹنے پر جھمکاہٹ میں تبدیلی ہو جائے گی۔ نظم کے دوسرے حصے میں ”ای روں“ کے جھملائے کا ذکر ہے جس میں یہ اشارہ پوشیدہ ہے کہ مرحلہ عشق میں شادابی کے باوجود پوری طرح سیرابی نہیں ہو پائی ہے۔ یعنی لذت کے تمام پہلو روشن نہیں ہو پائے ہیں، جب کہ تیسرے حصے میں ”ای روں“ کے جھمکائے سے شاعر نے مرحلہ عشق کی تکمیلیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو کہ وقت گزرنے کے ساتھ واحد متکلم کے شعور کا حصہ بنے ہیں۔ یعنی اس مرحلے پر لذت کے تمام پہلو روشن ہو چکے ہیں۔ جن میں حالات کی تلخیاں بھی ہیں اور ان تلخیوں کے پیش نظر ذہنی ارتقا کی واضح سمت متعین ہو رہی ہے۔ ذہنی ارتقا کی بدولت شاعر کے ذہن میں ایک انقلاب رونما ہو گیا ہے۔ وہ اب زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس زاویے کی بدولت زندگی کا منظر نامہ پوری طرح تبدیل ہو گیا ہے اور وہ ایک نئے عہد کی بشارت پیش کر رہا ہے۔ ایک ایسے عہد کی جس میں زندگی کے لیے تقاضے، شعور اور وجدان کو اپنی گرفت میں لیں گے۔

محمد دین تاثیر کی اس مختصر لیکن پُر اثر نظم کی کامیابی اس بات میں مضمر ہے کہ انہوں نے ترقی پسند نظریے کی وکالت میں فن کی نزاکتوں پر سچ نہیں آنے دی اور اشاریت و ایمائیت کے سہارے اپنے محسوسات میں قاری کو شریک کرنے کی کوشش کی ہے۔



”برق کلیسا“: ایک مطالعہ

اکبر الہ آبادی کی نظم ”برق کلیسا“ ایک خاص مذہبی روایت کے پس منظر میں مشرق سے تہذیبی زوال کو بھوکے مزاحیہ پیرائے میں بیان کرتی ہے۔ نظم متکلم کے ان بیانات پر مشتمل ہے جن کے ذریعہ یہ متکلم ایک مغربی خاتون کے ساتھ اپنی ملاقات کی روایت پیش کرتا ہے۔ ابتدائی سات اشعار میں اس خاتون کے حسن ہوش ربا کی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے۔ بعد ازاں متکلم نے اپنے قلب و ذہن پر اس حسن کی نیرنگیوں کے اثرات کا ذکر کیا ہے اور بیان کیا ہے کہ کس طرح ضبط جذبات اس کے لیے امر محال ہو جاتا ہے اور وہ تقریباً مجبور ہو کر اس خاتون کے حضور التفات و کرم کی درخواست کرتا ہے۔ متکلم نے اس پیش رفت کو فرنگی خاتون ان الفاظ میں مسترد کر دیتی ہے۔

غیر مومن ہے مجھے اس مسلمانوں سے بوئے خوں آتی ہے اس قوم کے افسانوں سے
 ان ترانی کی یہ لیتے ہیں نمازی بن کر حملے سرحد پہ کیا کرتے ہیں غازی بن کر
 بولی بنتا ہے جو مہدی تو بگڑ جاتے ہیں آگ میں کودتے ہیں توپ سے لڑ جاتے ہیں
 مطمئن ہو ورنہ کیوں کر کہ یہ ہیں نیک نہد ہے ہنوز ان کی رگوں میں اثر حکم جہد
 یہ امر متکلم کے لیے ایک گونہ اطمینان کا باعث ہے کہ امترداد اس کے انفرادی کا نہیں بلکہ اس کی اپنی شخصیت کا نہیں بلکہ اس ملی اور قومی شخصیت کا ہے جس سے مغربی ذہن نفرت کرتا ہے۔ چنانچہ وہ اس خاتون کے شبہات کو دور کرنے کی خاطر اپنی قوم کے مذہبی شخص کو ماضی کا قصہ بتا کر اپنے مذہب اور اپنی تہذیبی روایت سے برأت کا اظہار کرتا ہے۔ پایان کار اپنی فرنگی معشوقہ کی کوشنودی حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ نظم اس شعر پر ختم ہوتی ہے:

میرے اسلام کو ایک قصہ ماضی سمجھو جس کے بولی تو پھر مجھ کو بھی ماضی سمجھو
 اسلامی اخلاقیات کے پس منظر میں مشہد کا اخلاقی انحطاط اس نظم کی جہویہ و
 مزاحیہ ساخت کی تعمیر کرتا ہے۔ وہ جہویہ ساخت جو انفرادی اظہار کی تمام مختلف ادون
 صورتوں کی تہہ میں لازماً موجود ہوا کرتی ہے۔ جہویہ اس روایت کی کسی ساخت
 Biparlite structure کے ایک سرے پر وہ تمام انفرادی یا اجتماعی اخلاقی
 تحافات ہوتے ہیں جنہیں ذکاوت نے تخیل بنا تا ہے اور اس ساخت کا دوسرا سر ان
 اخلاقی اصولوں سے عبارت ہے جنہیں ذکاوت کے معاشرے اور اس کی تہذیبی روایت
 میں افزار صالہ کا درجہ حاصل ہے۔ چنانچہ اس نظم کی اہمیت کا مدار اس تاریخی و تہذیبی
 بصیرت پر ہے جو اکبر کی تمام تخلیقات کا اس کی وصف ہے۔ چونکہ ایک خاص تاریخی
 بصیرت، اپنی مذہبی اور تہذیبی روایت کا عرفان اور معاشرہ زندگی کے غالب رجحانات کا
 گہر شعور وہ اوصاف ہیں جو قدر کی سطح پر اکبر کی انفرادیت کو نشان زد کرتے ہیں لہذا اس
 نظم کی اہمیت بھی بڑی حد تک ہندوستانی مسلمانوں کی تہذیبی تاریخی اور ان کی تہذیب
 پر مرتب ہونے والے مغرب کے اثرات کے حوالے سے متعین ہوتی ہے۔ یہ بسا یہ
 کے مضمرات کی اہمیت سے انکار نہیں بغیر، محض انتشارات کو ان بنیادی امتیازات کی
 نشاندہی ہے، جو زیر تبصرہ نظم کو ایک تخلیقی فن کی حیثیت عطا کرتے ہیں۔

اپنے عہد میں رونما ہونے والی تہذیبی تبدیلیوں کو ایک ٹھوس ڈرامائی صورت
 میں پیش کرنا بذات خود ایک تخلیقی مظہر ہے ملاحظہ فرمائیے نظم کے کرداروں کی علامتی سطح بھی
 اس کو تخلیقی جہت عطا کرتی ہے۔ مزاحیہ ادب کے اپنے تاریخی اور معاشرتی حوالوں سے
 مربوط ہونے کے بموجب ان کرداروں کی علامتی حیثیت اگرچہ کسی ابہام اور
 پراسراریت کی حامل تو نہیں ہے البتہ ان کے معنوی امکانات کو یکسر محدود بھی قرار نہیں
 دیا جاسکتا۔ مثال کے طور پر فرنگی خاتون کا کردار اگر اپنے ظاہری حسن کے باعث مغربی
 تمدن کی مادی کشش کی علامت ہے تو اس خاتون کے اسلام دشمن خیالات اس کو مغرب

کی استعاری ذہنیت کا نمائندہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اور اگر موجودہ عہد کے تناظر میں دیکھیں تو اس کا حسن آج کے صارتی تمدن کی آشوب رونق و رعنائی کا استعارہ قرار پاتا ہے۔ اس طرح نظم کے بیانات کی استعاراتی نوعیت اپنی معنوی وضاحت اور مخصوص تاریخی حوالے سے مربوط ہونے کے باوصف کسی زمانی بندی کی پابندی نہیں رہتی

نظم کے تخلیقی امتیازات میں اساسی اہمیت اس بالواسطہ طرز اظہار کی ہے جو جغو وے اخلاقی نقطہ نظر کو شاعری کے تخلیقی تغافل میں تحصیل کر کے پیش کرتا ہے۔ یہ تخلیقی تغافل فن پارے کی مختلف سطحوں میں کارفرما طنز یا آئینہ کی بنیادوں پر مرتب ہوتا ہے۔ تاہم اس فنی بالواسطگی Indirectness کی اولیں منزل وہ طریقہ کار ہے جس کے فنکار نے بیانیہ کے مختلف عنصر مثلاً کردار، مکالموں اور ذہنی صورت حال وغیرہ کو اسلوب بیانی و وسائل کے طور پر استعمال کیا ہے اور اپنے ہدف کو براہ راست مطعون کرنے کے بجائے اس کے اخلاقی زوال اور غیر صاحت رویے کو خود اس کے تجربے کے حوالے سے ہی کی زبان میں بیان کیا ہے۔ اور اس طرح اپنے اخلاقی نقطہ نظر کو واضح لفظوں میں بیان نہ کر کے یہ ذمہ داری قاری پر عائد کر دی ہے کہ وہ ان اخلاقی اصول و معیار کو از خود دریافت کرے۔ ہر چند کہ مزاحیہ تنقید کا معروض یہ بردار نظم کا بیان کنندہ ہونے کے باوجود فن کار جو یہ مقاصد کا تابع ہے پھر بھی تضحیک و تشنیع کا یہ بالواسطہ اسلوب اس نظم کی حد تک ایک ایسی تخلیقی بے نیازی پر ضرور منتج ہوتا ہے جو جغو گویا مزاج نگار کے تنقیدی اور تبلیغی مقاصد پر فن کی بامدادی سے عبارت ہے۔

اسلوب کا یہ بالواسطہ طریقہ کار بالخصوص اس طنز سے تقویت حاصل کرتا ہے جو ایک نوع کے استبعاد (Paradox) پر قائم ہے۔ اس ذیل میں نظم کے آخری دس گیارہ اشعار بطور خاص محل نظر ہیں جن میں نظم کا مستحکم محض فرنگی خاتون کی رضا جوئی کی خاطر اپنی قوم کے عظیم الشان ماضی اور اس کے اجتماعی کردار سے برأت کا ظہار کرتا ہے کہ مذہبی عقیدے کی بنیادوں پر قائم یہ ملی کردار مغربی ذہن کو قبول نہیں۔ اس مقام پر

متکلم کے نفساتی رویے میں پیدا ہونے والی اضطرابی تبدیلی اگرچہ صورت حال کے مضحکہ خیز پہلو کو روشن کرتی ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ شاعر کا وہ طنز یہ طریقہ کار بھی ہماری توجہ کو مبذول کرتا ہے جس کے تحت نیک و بد کا تعین کرنے والے روایتی نظریات منقلب ہو جاتے ہیں۔ اور وقت کے اس بدلتے ہوئے تناظر میں انسانی کردار کے محاسن کو معایب قرار دیا جاتا ہے۔

حقیقت صورت حال اور مذہبی آدرش کے درمیان نفاذ کو طرہ کرنے والا یہ استبدادی طنز پوری نظم میں ایک موج تہہ نشین کی طرح موجود ہے اور نظم کے مجموعی تناظر میں زیادہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ ایک قسم کے اتصال ضدین (Juxtaposition) کے ذریعہ مواد کی تخلیقی تنظیم کرنے والی یہ طنز یہ تکنیک انفرادے سے صرف نظر کرنے کے بجائے انہیں کچھ اس طرح ابھارتی ہے کہ فن پارے میں حقائق کے پہلوؤں کو بھی مساوی اہمیت حاصل ہوتی ہے جو بادی النظر میں غیر اہم معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اپنے تفحیک آمیزی تنقیدی رویے کے احساس و ایسا پر شوہ انسانی اظہار بخشا ہے کہ اس حصہ کو جو کی مجموعی ساخت میں غیر معمولی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ یہ اشعار مدِ خطہ ہوں، آنکھیں وہ فتنہ دوراں کہ تنہا کر رہیں گال و دھج درخشاں کے ملک پیا کر رہیں گرم تقر پر جیسے سننے کو شعلہ لپکے دہش آواز کہ سن کر جسے بلبل چہلے دہش چال میں ایسی کہ ستارے رک جائیں سرکشی تاز میں ایسی کہ گورنر جھٹ جائیں آتش حسن سے تقوے کو جلانے والی بجلیاں لطف تبسم سے رانے والی کچھ مصرعوں سے نمو کرنے والے پر ظف مزاج سے قطع نظر، یہ اشعار چکر تراشی اور شبیہ سازی کے مخصوص عمل کے حوالے سے محض ایک فنی تکمیل کا نمونہ نہیں بلکہ پوری نظم کے سیاق میں اس حقیقت کے اثبات کا ذریعہ بھی ہیں کہ حسن کا یہ مادی مظہر ایک مخصوص اخلاقیات کی رو سے منفیت کے تمام پہلوؤں کے باوجود انسانی جستجو کا مرکز و محور ہے۔

جب ہم ان بیانات کے پس منظر میں متکلم کی سحر زدہ نفسیات کے اظہار پر مشتمل درج ذیل اشعار کے مضمرات پر غور کرتے ہیں تو اس حسن کی سحر انگیزیوں کا نقش ہمارے شعور پر اور گہرا ہو جاتا ہے۔

جس کی دلت بیاہل میں سکت ہی نہ رہی سر تھے تمکین ہے جس ست میں وہ ست ہی نہ رہی
نہی کے عزم کا اس وقت اثر کچھ نہ ہوا یا حفیظ کا کیا درد مگر کچھ نہ ہوا
ان اشعار اور بالخصوص آخری الذکر شعر کے دوسرے مصرعے ”یا حفیظ کا کیا درد مگر پتھ نہ ہوا“ کے حوالے سے فنکار نے اپنے تنقیدی معروض یعنی فرنگی حسن کو نہ صرف اسلامی اخلاقیات کے بالمقابل ایک متوازی قوت کے طور پر قائم کر دیا ہے بلکہ زیر بحث مصرعے کے حوالے سے ہی یہ نظم مادی لذتوں کے سحر میں گرفتار انسان کی آرزوؤں اور مذہبی اخلاقیات کے مطاعوں کے درمیان فصل کو واضح کر کے اخلاقی اصول و معیار کے اس نظام کی تخفیف کرتی ہوئی معصومہ ہوتی ہے جو اس نظم کی ساخت کا بنیادی عنصر تھا۔ گویا ایک مخصوص اخلاقیات سے منصرم ہونے کے باوصف نظم ازم میں طبعی پس منظر کی اخلاقی تیش کے وجود و مشتبہ کر دیتی ہے۔ اور اس وسیع سے اپنی تخلیقی بالواسطگی کی بھی مستحکم ہوتی ہے۔

یہ الفاظ، نیز یہ تخلیق طریقتہ کا حقائق کے متضاد پہلوؤں کے معروضی مشاہدے کے ذریعہ صورت حال کے استبعاد کو پیش کرتا ہے اور یہ استبعاد ایک ایسے دور رخ طرز کا محراب ثابت ہوتا ہے جو حقیقت کے کسی ایک تسلیم شدہ تصور پر اصرار کرنے کے بجائے اس کے مختلف ابعاد کے درمیان المختتم تصادم پر زور دیتا ہے۔

چنانچہ فرنگی حسن بیک وقت تخریبی قوت بھی ہے اور عام انسان کے لیے ”لذت جاں اور راحت روح“ بھی۔ اس حسن کی کشش اور قوت کا شاعرانہ اثبات اگر ایک تنحییک آمیز ہمدردی کے ساتھ متکلم کی سحر زدگی کا منطقی جواز فراہم کرتا ہے تو اس کے خیالات کی یہ رو۔

عرض کی میں نے کہا اسے لذت جاں راحت روح اب زمانہ پہ نہیں ہے اثر توم و نوح
 شجر طور کا اس باغ میں پودا ہی نہیں گیسوئے حور کا اس دور میں سودا ہی نہیں
 اب کہاں ذہن میں باقی ہے براق و فرغ نمٹکی بندھائی ہے قوم کی انجمن کی طرف
 انھو گئی صفحہ خاطر سے وہ بحث بد و نیک دودلے ہو رہے ہیں آتے ہیں اللہ و نیک
 مجھ پہ کچھ وجہ عتاب آپ کو اے جان نہیں نام ہی نام ہے ورنہ میں مسلمان نہیں
 ڈرامائی طور پر ایک ایسا اخلاقی معیار فراہم کر رہی ہے کہ اس کا عمل صریح
 غیر اخلاقی ٹھہرتا ہے۔ پھر یہی اشعار ایک دوسرے زاویے سے اس طبقے کو نشانہ تضحیک
 بناتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ جو مذہب اور روایت سے وابہ نہ وائشلی کا دعویٰ دار
 ہے۔ طنز کی یہ جہت بالخصوص اس شعر کے تناظر میں متعین ہوتی ہے۔

یاں نہ وہ نعرہ تکبیر نہ وہ جوش سپاہ سب کے سب آپ ہی پڑھتے ہیں سبحان اللہ
 اس مقام پر مٹی داخل کی وہ مبہم صورت بھی نمودار ہوتی ہے جو فن کار اور نظم
 کے واحد متکلم کے کرداروں کے اقربا ہی الضمائم (Unity) سے عبارت ہے۔ فی نفسہ
 ایک مخصوص جماعتی تفاعل کی حامل مٹی داخل کی یہ صورت جو وادارہ جو یہ معروض کی
 روایتی دوئی کو ختم کرنے کے پہلوئی پہلوئی کا شیعہ بھی دیتی ہے کہ فن کار کا مقصد ایک غیر
 اخلاقی عمل کی تائید کے وسیلے سے اعلیٰ انسانی اقدار کی تنویم ہے۔

غور طلب ہے کہ تائید کا یہ مزاحیہ طریقہ کار منظوم بیانات سے مرتب ہوتا ہے
 ان میں مضمر طنز کا تفاعل ان بیانات کی تکذیب کے ذریعہ کسی متضاد حقیقت کی تصدیق
 تک محدود نہیں۔ بلکہ یہ طنز مبینہ اور غیر مبینہ دونوں حقیقتوں کا ثبات بین وقت کرتا ہے۔
 چنانچہ یہ نظم ایک طبقہ کی شخصیتی تنقید کے ذریعہ دوسرے طبقے کو خواہ اطمینان دینے کے
 بجائے خود احتسابی کی طرف مائل کرتی ہے اور اپنے شخصیتی معروض کو یہ موقع فراہم
 کرتی ہے وہ ان اخلاقی اقدار کی عملی اہمیت پر سوال قائم کر کے جن کی رو سے اسے نشانہ
 تشنیع و تضحیک بنایا جا رہا ہے۔

غرض یہ کہ اس نظم کا طنز یہ اسلوب نہ صرف جھوگوئی اور مزاج نگاری کے روائتی طریقہ کار کو ایک تخلیقی اجتہاد سے رہنمائی کرتا ہے بلکہ ایسے مزاج کو بھی تحریک دیتا ہے جو ایک گہرے اجتماعی ملال کی بنیادوں پر قائم ہے۔ مزاج اور ملال کے اس گہرے ربط کی انتہائی مثال نظم کا یہ آخری شعر ہے۔

مرے اسلام کو ایک قصہ سمجھو جس کے پوئی کہ پھر مجھ کو بھی راضی سمجھو
 واضح ہے کہ طنز کے دورے (Ambivalent) کردار کے وسیلے سے
 جھوکی روائتی سمجھنی ساخت کو منقلب کرنے اور مزاج اور ملال کی ثبوت کو بے معنی قرار
 دینے والی بصیرت سے لطیف اندوز ہونے کے لیے فنکار کے معروف نظریات اور
 اس کے تعمیری و اصلاحی مقاصد سے متفق ہونا شرط نہیں۔



آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
 ہیں خرید اس طرح کی مثال دار،
 مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
 ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن ہینسل

مہر اللہ قلیق : 03478848884

سدرہ ظہیر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

جدید ترقی پسند قرأت اور روش منتھن

اس حقیر فقیر مضمون میں پہلے ہم مختصراً یہ رکھیں گے کہ ترقی پسند تنقید کی بنیادی ضرورتیں کہاں ہیں اس کے بعد غنیمت کے ناول 'روش منتھن' کے لب باب پر نظر ڈالتے ہوئے نئی ترقی پسند تنقید (یعنی وہ جو میری نظر میں ترقی پسند تنقید ہے) کا احاطہ ناول کی قرأت پر کیونکر ہو سکتا ہے اس پر غور کریں گے۔

ترقی پسند تحریک اور ادب میں رومانی عقیدت کی نمایاں ہر کے بعد ابھرنے والی اہم ترین تحریک رہی ہے۔ اس نظر کے کی حامل تنقید نے ادب کو خاص جمہوریت اور فنی دائرے سے نکال کر تاریخی اور سماجی مطالعے کی جانب رجوع کیا، روایت پرستی کی مخالفت ہوئی اور ادب کے افادی پہلو پر زور دیا گیا۔ سیاسی، سماجی معاشی اور قومی محرکات کو لے کر ادب کی قرأت کے لیے ایک سائنسی نقطہ نظر مرتب ہو کر جس کے نتیجے میں صرف ادبی اور فنی اقدار کے مد نظر کی فن پارے کی Reading یعنی قرأت کو مکمل تنقید نہیں تسلیم کیا گیا۔ اس تنقید پر مارکی تنقید کے اس قدر گہرے اثرات ہیں کہ ترقی پسند تنقید کا دوسرا نام ہی مارکی تنقید نگاری پڑ گیا۔ دعویٰ تو میں بھی ترقی پسند ہونے کا کرتا ہوں لیکن ترقی پسندوں کے ساتھ رشتہ حسین رائے پوری کی یہ عبارت پڑھ کر اتنا شرمندہ ہوتا ہوں کہ زمین میں گر جاتا ہوں۔ رائے پوری صاحب فرماتے ہیں

”ادب کا فرض اولین یہ ہے کہ دنیا کے قوم و وطن، رنگ نسل طبقہ اور

مذہب کی تفریق کو منہ کی قمیض کرے اور اس جماعت کا ترجمان ہو

جو اس نصب العین کو پیش نظر رکھ کر عملی اقدام کر رہی ہو۔“

گویا ادب نہ ہوا پارٹی کا چہرہ اسی ہو گیا۔ جو انہما پسند تنقید تخلیقی عمل کو ایک طرح کا

سیاسی اور معاشی فریضہ بنا کر رکھ دے۔ اسے آج کے زمانے میں دیہاتی تنقید ہی کہا

جاسکتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ میرا ترقی پسند ذہن بنانے میں اختر حسین رائے پوری،
 مجنوں گورنمنٹ پوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، ڈاکٹر اعجاز حسین، ممتاز حسین، سجاد ظہیر اور احشام
 حسین کے تنقیدی کارنامے شامل ہیں۔ اور زیر غور نام کی جو ترقی پسند قرأت میں
 گروں کا اس میں انھیں مہارتیوں کا محسوس کھانی دے گا۔ یہ بات ترقی پسند نوجوانوں
 کے لیے آغاز سے ہی پریشان کن رہی ہے کہ حسن اور اودیت میں اتنا گہرا رشتہ
 کیوں کر ہے کیوں کہ بقول ڈاکٹر عبدالعلیم ”وہی چیز زیادہ حسین ہے جو زیادہ مفید بھی ہو“
 بہر حال یہ بہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسندی کی وضاحت کرتے ہوئے اس کے ہر ناقد نے
 اسے اپنے اپنے ذوق و شعور اور علم و عرفان کے مطابق پرکھا اور سمجھا ہے۔ اور بلاشبہ
 وقت کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اس کے تصور کو زیادہ کشمکش کی اور گہرائی دی گئی ہے۔ اسی
 سبب سے سجاد ظہیر ترقی پسند تھے لیکن اختر حسین رائے پوری نہیں تھے۔ وہ شاعری اور
 ادب سے یہ تخیل اور جذبات کو ضروری سمجھتے تھے اور ادب کو پروپیگنڈے کے طور پر
 استعمال کرنے کو عیوب سمجھتے تھے ان کے قول کے مطابق

”ادب ادب نہ ہوگا جس میں تھر ہو، تر“ کی کا چند بہ حسن کا جہر ہو،
 تنبیہ کی روح نہ ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو۔“

چند باتیں ایسی ہیں جو ترقی پسند تنقید کے بارے میں آج کے دور میں کسی سے
 چھپی ہوئی نہیں رہ گئی ہیں۔ جسے کہ ترقی پسند نقاد کسی بھی فن پارے کی قرأت کرتے
 ہوئے یہ ضابطہ اردیکھے گا کہ اس فن پارے کے مصنف کے سماجی شعور کی سطح کیا ہے اور
 وہ کیسے جذباتی رشتوں سے منسلک رہا ہے اور اس کے معاشرتی عقائد کیا ہیں اور کن
 فن تصورات کی روشنی میں وہ کون سا مسند انجرا رہا ہے۔ اور بقول احشام حسین ایسا
 ناقد مصنف کے تخیل کو وہ نواز نہ تلاش کئے بغیر نہیں رہ سکتا جس کے بل بوتے اس فن
 پارے کی روح کی قیاس ہوئی ہے۔ اس لئے مصنف کی یہ رو کرنا چاہیے اور کیا قبول
 کر رہا ہے۔ پہلی قرأت میں ہی بہت حد تک اجاگر ہوتا چلا جائے گا۔ جب ادیب اپنی
 نزادگی کی بہت دہائی دیتا ہے تو ترقی پسند ناک بھوں چڑھتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ اپنی

انفرادیت پسندی کے اس حق کی آڑ میں ہمیں مصنف اس توازن کو نہیں چھو بیٹھا ہے جو سماج کی خواہشات کے احترام کے لئے لازم ہے کیونکہ ادب کے ترقی پسند نظریے کے مطابق اس طرح کے فن پاروں میں ہے معنی انفرادیت پسندی اور ہے کام دہشت پسند آزادی تو مل جاتی ہے لیکن ادب ہاتھ نہیں آتا۔ ان خطوں کے مد نظر مجھے یہ حیثیت ترقی پسند نقاد غنشنفر کا ناول ویش منتھسن بھی یہی سوچلگر پڑھنا ہوگا کہ وہ مصنف کے شعور کا ایک تخلیقی تجربہ ہے کہ نہیں۔ اور کیا وہ ان کے عہد کی زندگی کی کشمکش اور تجربوں کی شکل میں زندہ ناول کی صنف اختیار کر کے صنفی قرطاس پر آیا ہے۔ اور کہیں وہ باقی ترقی پسندی کی بازگشت تو نہیں۔ ہر ادیب یا قویسیا کی طور پر جانب دار ہوتا ہے یا تہذیبی طور پر یا فلسفیانہ سطح پر۔ ترقی پسند نظریے سے کئی نئی ناولوں کی یہ قرأت غنشنفر کی اس جانب داری کو تلاش کرنے کی ٹھیک اسی طرح جیسے گورنریائی ایجنسیوں کی ناولوں میں ناقدین نے ان کی سیاسی یا فلسفیانہ جانب داریاں تلاش کر لی ہیں۔ آئیے اب ذرا ویش منتھسن پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔

لڈن ایک رہائشی فوجی سپاہی جو جنگ میں اپنا ایک پیچہ نواچکا ہے جو کانس کے متوسط گھرانے کی زندگی بتی رہا ہے اور بڑے ارمانوں سے اپنے بیٹے کو ایک اچھے انگریزی کالج میں پڑھارہا ہے ایک بار بستی کے کسی متمول اور بااثر ہندو گھرانے کے بڑے راجیش سے ہوکا اس بات پر معمولی جھگڑا ہو گیا کہ اس نے ہوکو کو باہری آدمی کہہ کر پکارتا تھا جس کے جواب میں ہو نے راجیش کو چارٹا مار دیا کیونکہ اپنے ہی وطن میں باہری آدمی کہا جاتا اس کے لیے گالی تھی۔ ہو نے ہاتھ چھوڑا تو وہوں نے جواب میں ہو کو بہت مارا۔ ہو کو اس بات پر بڑی حیرت ہوئی کہ ہوکا باپ صوبیدار لڈن جو جوانی میں ایک بہادر سپاہی تھا اس موقع پر چپ رہا اور اپنے بے قصور بیٹے کی جانب سے کچھ نہیں بولا یہاں تک کہ جب راجیش کے دادا نے ہو کو اپنے گھر بلا کر اسے معافی مانگنے کے لیے مجبور کیا تو ہو کے باپ نے بے قصور بیٹے کی طرف سے خود ہی جلدی سے معافی

مانگی کیوں کہ وہ بیٹے سے زیادہ موقع کی نزاکت سے واقف تھا۔ باپ کی ہستی کے زور پشتوں سے مانگی ہوئی معافی ہو کے دل کو صدمہ پہنچاتی ہے۔ اس کے باغی تیور دیکھ کر حوالدار لڈن دعا کرتا ہے کہ خدا بیٹے کو مجھ کو مگر مجھ سے ہیر کئے بغیر دریا میں رہنے کا فن سکھا دے۔

سے چل کر ناول پرانی ہندو پیڑھی کی اس کی فرقہ پرستانہ سوچ کی نشاندہی کرتی ہے جس کے مطابق وہ ملک کے مسلم فرقہ کو لئیے مسلم حکمرانوں کا جانشین سمجھتی ہے۔ اس پیڑھی کا خیال ہے کہ مسلم فرقے کو ان کے ساتھ رہنے کے لیے انھیں کی شیطوں کے مطابق رہنا ہوگا۔ برخلاف اس کے ناول میں بیات کی نئی نئی ہندو مسلم نسل کے نوجوان طالب علم کی ذہنیت ایسی نہیں ہے۔ نوجوان ہندو اور مسلمان لڑکوں میں یگانگت اور گہری رفاقت ہے۔ ہون کی سمجھ میں نہیں آتا کہ راجیش کا معمر دادا اس کو، بڑا کیوں سمجھتے اور پوتے راجیش کو بھی الجھن ہے کہ آخر ہون اور اس کے گھر والوں کی طرف سے اس کا کیا رویہ بدگمان رہا کرتا ہے جب کہ ہون ہر اعتبار سے سب کا پسندیدہ اور معقول لڑکا ہے۔ راجیش کے معمر دادا کی سب سے بڑی الجھن یہ ہے کہ ہستی کے مسلمانوں کو جس نفرت سے خود اس کی نسل سمجھتی ہے اس نظر سے نئی پیڑھی کیوں نہیں دیکھتی۔

فرقہ دارانہ زہر دھیرے دھیرے پورے سائیکو آفر کا رز ہر ہلا کر دیتا ہے اور یہاں تک کہ جب اس کا متھن کر کے امرت نکالنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس سے زہر کے سوا اور کچھ نہیں نکلتا اس زہر کو جابلوں اور کمزوروں کو کھلا کر کھپایا جاتا ہے جو قتل و غارتگری کر کے خود کو ختم کر لیتے ہیں۔ لیکن انھیں میں ایک بچہ بھی ہے جو اس درندگی اور حیوانیت پر پردہ ڈال کر امید کے نئے پھول کھاتا ہے۔ یہ تو ہوئی ناول اب آگے چلتے ہیں۔

میرے ساتھ مشکل یہ ہے کہ میں علی عباس حسینی کے زمانے کی ترقی پسندی کا دامن تھا۔ نہ نہیں چل سکتا۔ میرا مطالعہ جدید ترقی پسندی سے ہے اور میں غصنفر کے ناول کی

فنی حیاتی اور معاشرتی صداقت کو آج کی ترقی پسند فکر کے مطابق دیکھنا چاہوں گا۔ پچھلے سو سالوں کے سائنسی علوم میں ایسے حیرت انگیز اضافے ہوئے ہیں کہ انھوں نے ان کا خدیہ بدل کر رکھ دیا ہے، نیوٹن کے قوانین پر چلنے والی سائنس میں بھی بدلاؤ ہو چکا ہے۔ پھر ادبی اقدار اور فنی صداقتیں زمانے کے تغیرات سے کیسے محفوظ رہ سکتی ہیں۔ اب انسان کے کائنات سے روابط نیچر سے روابط سماج سے روابط اور خود اپنے آپ سے روابط کے بارے میں نئے نئے علوم نے جو انکشافات کرنا شروع کئے ہیں ان سے نہ کہیں خیرہ ہیں۔ اس لیے نئی ترقی پسندی کا اولین فریضہ اپنے اطراف کی سموچی زندگی کو با معنی سے با معنی تر بنانا ہے، اور ادب کے وسیلے سے ان ہمہ جہت انسانی روابط کے متغیر رنگوں کے حسن کو اس پر منکشف کرنا ہے۔ یونکہ پرانی ترقی پسندی کا ادب کا تاریخی اور سماجی نقطہ نظر ہر مرض کا نہ تو علاج ہے اور نہ جدائی دیتے ہیں ہر بیماری کی دوا۔

ناول کے حوالے سے بات کو یہاں سے شروع کیا جا سکتا ہے۔ مصنف اپنے سماج میں فرقہ وارانہ ہم آہنگی کا حالب ہے وہ ایک پراسن اور انسانیت نواز معاشرہ دیکھنا چاہتا ہے اور اپنے سماج کو ایک ایسا گلشن بنانا چاہتا جس میں طرح طرح کے رنگوں اور خوشبوؤں کے پھول کھلے ہوں۔ وہ کہانی کو ایسی جگہ پر ختم کرتا ہے جس سے یہ تاثر قائم ہو کہ وہ ایک متوازن نظام زندگی کے حصول کے لیے اپنی تخلیق کو وقف کر رہا ہے۔ وہ ملی جلی تہذیب کی بقا کا حامی ہے اور اس کا سیاسی نظریہ سکون اور جمہوری ہے۔ اس کا طبقاتی شعور اسے بتاتا ہے کہ کچھ لوگ امرت پید امر ہو جاتے ہیں اور کچھ جو نادر اور ناخواندہ ہیں ان میں سے سب سے کمزور سے نکال دیا جاتا ہے۔

جب میں نے یہ ناول پڑھا تو قدم قدم پر یہ دیکھتا رہا ہوں کہ جو قاری بنو کے معاشرے سے واقف نہیں اس سے بڑا رول میل دور رہتا ہے اور اخباروں میں چھپنے والے بنو کے معاشرے کے واقعات بھی کم پڑھتا ہے اور کم جانتا ہے اس کے لیے ناول کا مصنف دو فرقوں کے درمیان کے تاریخی تہذیبی اور سیاسی واقعات کو کس حد تک متاثر

کرنے والا بناتا ہے اور جیسے اُس دور دراز قاری کو ناول کی کشمکش میں شامل کرتا ہے کوئی بھی قاری کسی ناول میں حب ہی مبتلا ہوتا ہے جب ناول میں پھیلی ہوئی کشمکش اس کے احتساب پر سوار ہو جائے اور قاری کے اندر بھی ان واقعات سے مقابلے کی حس بیدار مرد ہے۔ جب ناول کے کرداروں کے ساتھ خود بھی مقابلہ کرتے کرتے قاری بھی کرداروں کے ساتھ سپردِ ال دیتا ہے تو ناول میں جی جی زندگی اور قاری کے درمیان ادب کے وسیع سے ایک زندہ، متحرک، بامعنی اور سرشاری سے لبریز رشتہ پیدا ہوتا ہے۔ مجھے دس منتھن کی قرأت کے بعد ابھی بھی اس رشتے کے قائم ہونے کا انتظار ہے۔ جیسے جیسے کردار اپنے مقابل کے کرداروں میں اپنے سچ کو تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں ناول کے تخلیقی عنصر کو بل مٹتا ہے۔ ناول میں لڑی جانے والی لڑائی بقول لارنس طرفین اپنے آپ کو ایک دوسرے میں ایمانداری سے تلاش کرنے کے لیے لڑتے ہیں۔

Information کا ذخیرہ روز بہ روز بڑھ رہا ہے۔ عقلی اور سماجی موم برقی وسائل کے ذریعے فراہم کی گئی اطلاعات اور معلومات ادب کو زمین سے جوڑے تو رہتی ہیں مگر کسی کے بل بوتے ادب نہیں چلتا۔ دس منتھن میں ٹی وی پر دکھائی گئی مارکٹ اور زندگی صدف خیر کی حیثیت رکھتی ہے۔ انسانی جذبات کی خاک استر کر دینے والی شعاعی اور پھل دینے والی گرمی احساس کا بدل نہیں بن سکتی۔ ناول معمر آدمی کے دل میں مسلمانوں کے خلاف اس کے روزمرہ کے تجربوں کی بناء پر نفرت کی ایمانداری اور پتی شعاعی پیدا نہیں کرتی۔ وہ اخباری اور صحافتی نفرت ہے جس کو ناول نے اپنے خون سے نہیں پالا پوسا ہے۔ ناول معمر بندو کے دل میں مسلمانوں کی نفرت تو دکھاتی ہے۔ مگر اس معمر بندو کے ہم عصر معمر مسلمانوں کی نفرت کا حال کچھ نہیں بیان کرتی۔ یہ بڑا اہم سوال تھا کہ راجیش کا دادا جو جیسے ہونہار نیک اور شریف لڑکے سے کیوں نفرت کرتا ہے۔ نئی نسل کو ناول میں اس طرح کے سواووں کے کوئی جواب نہیں ملتے۔ معمر آدمی کے دل میں یہ نفرت بعض کتابوں میں کی گئی زہریلی غلط بیانیوں کی وجہ سے ہو رہی ہیں جبکہ

انہیں مسلمان کرداروں کا جیسے صوبیدار لندن کا مہنگی زندگی میں ملک اور برادری کے ساتھ برتاؤ مثالی ہے تو پھر یہ نئی نفرت انفرادی ہے یا سیاست کی دین ہے یا چہ اور۔ اس طرح کے سواوں کو ناول تیزی سے چھانگتی چلی گئی ہے۔ ناول میں اپنے خیالات کی فتح اور برتری کی حصول کے لیے ڈنڈی مارنے کا کام سب سے مشکل کام ہے اسی لیے موزے جنگ کا کہنا تھا کہ نقد بی ادب تحقیق کرنا خاصہ مشکل عمل ہے۔

ناول کے ذریعے معاشروں کی پل پل متغیر زندگی کا پیچیدہ و منہ خداوران کے اندر روز بہ روز پیچیدہ ہوتی ہوئی فرقہ واریت پھر اس تلوار کی دھار پر چلنے کے ساتھ ساتھ ناول کا موضوع کا فنی ڈھانچہ سنبھالے رکھنا، اس کام میں دوش فٹنشن اس قدر کامیاب ہوئی ہے ان تفصیلات کے لیے وقت رکا رہوگا۔ غصہ زنی ناولوں میں جلد جلد بند و اساطیر کا بڑا شاعرانہ اور فکا رانہ استعمال کرتے ہیں جو ان کے اسلوب و بہت سے نو جوان کہنے والوں سے الگ کرتا ہے، وہ غلطی حرمت سے بھی واقف ہیں، ہی کے ساتھ اس کے تخلیقی استعمال کے بھی قائل ہیں۔ اسی سبب وہ ناول کے پبٹ پر غلط سے یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ لفظ اُمر پھول ہے تو کھلا، رنگ ہے، تو پھر۔۔۔ کب ہے، تو جلائے اور آنسو ہے تو رلائے وغیرہ۔ ان کا فن اختصار کا قائل ہے۔ فینش صاحب نے ایک بار کہا تھا کہ نظم اور نثر میں فرق یہی ہے کہ نظم مختصر سی جگہ کے اندر اپنے کلمات دکھاتی ہے۔ جبکہ نثر اپنا حسن نمایاں کرنے کے لیے زیادہ جگہ اور زیادہ الفاظ لاتی زیادہ پھول، زیادہ آگ اور زیادہ آنسو کی طام ہے۔ گویا شاعری قصے کی طرح ہے اور نثر ایک پربھس سفر کے مانند۔ بند و، ماتھا لوجی کی، بعد الطہات کا فراہم کردہ اور مافوس Wisdom کو شاعرانہ زبان کے اختصاری خوبصورتی کے ساتھ فن پارے میں پرونا ہم کو غصہ زنی ناول پانی میں اور ان کی دوسری تخلیقات میں ملتا ہے۔ جو کث ان کے فن کی قوت بن کر ابھرتا ہے۔ اب ایک دو آخری باتیں۔ نئی ترقی پسند تنقید و اس سے بحث نہیں کہ آپ پارٹی کے لیے ادب پیدا کر رہے ہیں یا نہیں اس کی پہلی آخری

وہیجسی یہ ہے کہ آپ اپنے معاشرے کو کتنا بامعنی اور زندہ ادب دے رہے ہیں۔ گویا حق تو یہ ہے کہ نئی ترقی پسند ناول کو بیانیہ کی تخلیقی زبان میں پیچیدہ بشری نظام کی مادی، تہذیبی اور روحانی ساخت و پرداخت کو نمڑوں میں ہی نہیں بلکہ مربوط شکل میں بھی ایک Wholistic View کے ساتھ ایک کلی تنظیم اور ایک System مان کر اس بظاہر مکمل کے سکھ دکھ، امید و ناامیدی اور ناکامی زندگی اور موت کو دیکھنا اور پرکھنا ہوگا جس کے لیے ایک تازہ تر، معنی افروز اور حوصلہ آفرین فنی نظام کی ذہنی پرورش ہمارے نقادوں کو اپنی اپنی سلسلہ بند ترغیبات و ترجیحات کو چھوڑ کر کرنا ہوگی۔



نئی تنقیدی قرأت

(نئی تنقید ”جب آنکھیں آنہن پوش ہوئیں“ کی حدالت میں)

اس مضمون میں نئی تنقید خود کنبہ سے میں کھڑی ہے۔ اس تنقیدی قرأت کے حدود و امکانات کو آزمانے کے لیے عزیز احمد کا ایک ایسا تخلیقی متن منتخب کیا گیا ہے، جو جمیل جاہلی کے رسالے ”نیا دورِ راجی“ کے شمارہ نمبر (۹-۱۰) میں ”جب آنکھیں آنہن پوش ہوئیں“ کے متن سے شائع ہوا تھا۔ یہ تخلیقی متن نئی تنقیدی قرأت پر مبنی ہے۔ اس کی مشکل مرحلوں سے دوچار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر

نئی تنقید کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ”اب پارہ ایک خود مختار نامیاتی ٹکڑا ہے۔ باغیظ و طیفن پارہ کی تشبیہ کے لیے ہمیں متن کے اندر موجود نامیاتی اجزاء اور ان کے باہمی رشتوں کا سمجھنا کافی ہے۔ خارجی حواوس کی ضرورت نہیں۔ مگر ”جب آنکھیں آنہن پوش ہوئیں“ ایک ایسا متن ہے، جو پہلے سے موجود تحریری متن یعنی ”منوحت تیموری“ اور ”میدیمب کی“ ”تہ رتب“ پر مبنی ہے۔ اسے نظر انداز کر کے پڑھتے تو وہ غلطیاں سرزد ہوتی ہیں۔ ان سے جو مثال کے طور پر وارث علوی سے ہوئی ہیں۔ چنانچہ اگر نئی تنقید آج بھی مفید اور با معنی بنے رہنے کی خواہش مند ہے، تو اسے تاریخی سیاق و سباق و بعد ضرورت قبول کرتا ہوگا۔ ”جب آنکھیں آنہن پوش ہوئیں“ جیسے بیانے کی بہتر تشبیہ کے لیے وہ متن جانے کی ضرورت یوں بھی ہے کہ یہ بانی اپنے عنوان سے لے کر جو فیض کی نظم ”دوا وازیں“ سے ماخوذ ہے، اپنے اختتام تک جو ابن المقفع کے نیجند پر مبنی ہے، غصیلی بین المتونی سے لے کر قاض

کرتی ہے۔ بہر حال فن پاروں کی بہتر تفہیم کے لیے نئی تنقیدی قرأت میں تاریخی حوالوں کو سمونے کی ضرورت ہے۔

نئی تنقید Close Reading کا طریق کار اپناتی ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ Close Reading کا طریقہ مختصر فن پاروں کا جز راس تفصیلی تجزیہ کرنے میں تو کامیاب ہے، لیکن طویل متون مثلاً ناول، ناولٹ طویل نظم یا طویل افسانے کے موایک ہیئتیں پہلوؤں جیسے اس کی ایمیجری یا ایمیجری میں بھی کسی خاص قسم کی ایمیجری یا راوی یا کسی کردار یا وقت کے تفاعل یا کسی اور عنصر تک نئی تنقیدی قرأت خود کو محدود رکھتی ہے۔ ”جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں“ کو ناولٹ یا طویل افسانہ کچھ بھی سمجھا جائے، یہ اتنا طویل ہے کہ Close Reading میں کما حقہ اس کے ایک آدھ ہی فنی پہلوؤں کا احاطہ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً اس میں صرف فلیش بیک کی تکنیک کی Close Reading نیز مسعود نے آٹھ دس صفحت میں کی ہے۔ یا شیون کی ایمیجری جو اس افسانے میں از اول تا آخر موجود ہے، کسی مضمون میں صرف اس کی Close Reading یا غائر مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

وارث صوی نے عزیز احمد کی افسانہ نگاری پر ایک طویل مضمون تحریر کیا ہے۔ اس میں تاریخی فکشن سے متعلق اپنے تحفظات کا اعتراف کرنے کے بعد لکھتے ہیں کہ عزیز احمد عموماً ”تاریخ پر افسانے کو مسلط نہیں کر پاتے“ اور دوسری بات ”جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں“ کے حوالے سے یہ کہی ہے کہ ”جس عہد اور قبیضے کی یہ تاریخ ہے اس کی بربریت اور حیوانیت کے بیان کے لیے عزیز احمد کو فلاہیر کے ناول سلاہو کی مثال سامنے رکھنی چاہئے تھی۔“ وارث صوی نے ان دونوں باتوں کی تائید میں کوئی ثبوت پیش نہیں کیا۔ ایک عمومی بیان دے کر آگے بڑھ گئے۔ دراصل یہ دونوں باتیں فن پارے سے باہر کی باتیں ہیں۔ کیا نئی تنقید اس کی اہل ہے یا ہو سکتی ہے کہ ان سوالوں کے

جواب ہیجی قرأت کی مدد سے دے سکے؟ اس مضمون میں اسی کی کوشش کی جائے گی۔

اس افسانے میں تاریخ کیسے فکشن میں تبدیل ہوئی ہے؟ پہلے اس سوال کو دیتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا ہے کہ ”جب آنکھیں آہن پوش ہوں گی“ کا بنیادی ماخذ بیرلڈ لیمب کی کتاب ”Lamberlane The Earth Shaker“ ہے۔ یہ مسعود نے اس پر تفصیلی بحث کی ہے۔ اسے یہاں دہرانے کی ضرورت نہیں۔ مگر بہت ہوگا کہ اس میں ایک اور ماخذ کا اضافہ کر لیا جائے یعنی ”ملفوظات تیموری“ کا۔ یہ کتاب مورخین کے نزدیک مشکوک ہے، لیکن تیمور اور سلطان حسین کی طویل کشمکش اقتدار کی بیش تر تفصیل اس میں موجود ہے جو لیمب کے یہاں بھی نہیں ہے۔ مثلاً سلطان حسین کی گرفتاری اور عدالت میں پیشی کا منظر۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ عزیز احمد نے تیمور اور سلطان حسین کی جو سیرت خالق کی ہے وہ ”ملفوظات“ کا جواب معلوم ہوتی ہے۔ ”ملفوظات“ میں سلطان حسین کو ظلم، حاسد، حریص، مغرور، خود سر یہ سب ثابت کیا ہے۔ لیکن عزیز احمد نے سلطان حسین کا جو کردار ابجرا ہے وہ آپ کے سامنے ہے۔ خیر ایک چھوٹے سے تاریخی واقعے کی Close Reading کرتے ہیں۔

اپنی صحرانوردی کے زمانے میں تیمور نے علی بیگ کی قید سے رہائی کے بعد ایک عہد کیا تھا، اس کا ذکر لیمب نے یوں کیا ہے

”Timur swore that guilty or not, he would never keep a man in prison“ (p50)

(”تیمور نے قسم کھائی کہ وہ کسی کو بھی خواہ مجرم ہو یا نہ ہو، کبھی قید میں نہیں

رکھے گا۔“)

خود تیمور نے ملفوظات میں یہ لکھا:

” I made a vaw to God, that I would

never keep any person whether guilty or innocent for any length of time in prison." (P.63)

(”میں نے خدا سے عہد کیا کہ میں کسی شخص کو خواہ وہ خطا کار ہو یا بے گناہ، کچھ عرصے کے لیے بھی قید میں نہیں رکھوں گا۔“)

اس مفہوم کو عزیز احمد نے اپنے افسانے میں تیمور کی زبانی یوں ادا کیا:
 ”میں نے خدا سے عہد کیا کہ میرے مولا میں انسانوں کو قتل کروں گا یا انہیں معاف کر دوں گا۔ لیکن انہیں قید نہیں کروں گا۔“ ص-۷

عزیز احمد نے جو جزوی تبدیلیاں کیں، ان سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے تیمور کی یہ بات سازی لیمب اور ملفوظات دونوں سے انگ نہج پر کرنا چاہتے ہیں۔ لیمب نے جو جملہ لکھا، اس میں اس نے ”خدا“ کا نام نہیں لیا۔ تیمور نے ”خدا“ کا لفظ استعمال کیا۔ لیکن عزیز احمد نے خدا کے ساتھ ”عز وجل“ کی صفت کا اضافہ کیا ہے جو اندکی شان جلالی کا مظہر ہے۔ یہ کہہ کر کہ ”میں انسانوں کو قتل کروں گا“ تیمور کی سفاکی اور ”خدا سے عز وجل“ کہہ اس کی طاقت پرستی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ سفاکی اور طاقت پرستی اس افسانے کے اہم موثیف ہیں۔ عزیز احمد کے ہاں ابمیجری آرائشی اور تزئینی نہیں ہے خواہ وہ شطرنج کا پیکر ہو یا جانور کا یا آنکھ کا یا نمک کا یا قبر و جلال کا۔ وہ پورے افسانے کی داخلی ساخت کا حصہ ہے۔ جلال ہی موثیف دیکھئے

”اسے خدائے ذوالجلال سے نرم نرم سا شکوہ تھا“ ص-۲۳

”یہ سارا نمک خدائے ذوالجلال کا بنایا ہوا ہے۔“ ص-۸۰

”کبھی وہ خدائے واحد القہار سے مراد مانگتا“ ص-۲۷

”پہلے حمد و ثنا اس خدائے ذوالجلال کی جس نے مجھے گویائی بخشی اور

بصارت سے محروم کیا“ ص-۸۹

”آپ کی تلوار میں ذوالفقار کا سا جلاں ہے۔“ ص-۸۵

جو شخص ایک تاریخی جملے کو یوں fictionalize کر سکتا ہو اور اپنے افسانے کی پوری ساخت کا حصہ بنا سکتا ہو، اس کے بارے میں یہ کہنا کہ عزیز احمد تاریخ پر افسانے کو مسلط نہیں کر پاتے دھاندلی کے سوا اور کیا ہے۔

حاجی برلاس کی موت کا ذکر مثنویات میں صرف اتنا ہے کہ ”چھ مشکوک دیہاتیوں نے اسے قتل کر دیا۔“ لیمب کی کتاب میں ہے کہ چوروں نے اسے قتل کر دیا۔ عزیز احمد نے بھی چوروں سے قتل کرایا ہے۔ لیکن قتل کا پورا تفصیلی منظر جو تیمور کے ذہن میں ابھرتا ہے اور جو ایک صفحے پر پھیلا ہوا ہے عزیز احمد کے تخیل کی تخلیق ہے، جس کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ قبائلی طاقت پرست ذہنیت موت کو بھی بزدلی اور بہادری کے خانوں میں تقسیم کر دیتی ہے۔ حاجی برلاس کی موت بزدلی کی موت اس لیے ہے کہ تیر تلوار سے نہیں بلکہ اینٹ پتھر سے ہوئی ہے۔ اقتباس دیکھئے

”اور پھر تیمور اپنے چچا حاجی برلاس کی موت یاد آئی۔ کسی کہانی موت۔ بزدلی کی موت۔ وہ موت نہیں جو مغلوں سے بڑے میں میسر آتی۔ تلوار کی، تیر کی، نیزے کی موت نہیں، قبرِ قریم کے کائے ریختن میں سفید بھیڑ کے اونٹنی سے میں چوروں کے ہاتھ قتل۔ اس واقعہ کا ذکر بھی بڑی تفصیل سے قاضی زین الدین نے لکھ بھیجا تھا۔ جس نے سارا قصہ حاجی برلاس کی ترمان کینری زبان سنایا تھا۔ آدھی رات کو ترمان کینری کی آنکھ کھلی تو اس نے عجب تماشا دیکھا۔ یہ کہ ایک بڑا اونچا پورا سیاہ فی صا آدمی جس کے سینے پر گھنے ہاں تھے اور جو کمر تک ننگ دھڑنگ تھا، اپنے منہ پر صافہ لپیٹے ایک بڑا سا پتھر اپنے ہاتھ میں لیے حاجی برلاس کے سر ہانے دوڑا تو بیٹھا تھا کہ اُرو و ذرا بھی حرکت کرے تو وہ پتھر سے اس کا سر کچل دے اور دوسرا چور بڑے اطمینان سے اس کے سمور سمیٹ رہا

تھا اور اس صندوق کو اٹھانے کی کوشش کر رہا تھا جس میں سونے اور جواہر کے کیسے رکھے تھے۔ مارے خوف اور بے چینی کے حاجی برلاس کے اعصاب کھینچے جا رہے تھے اور اندھیرے میں یہ بھی معلوم ہوتا تھا کہ خوف سے اس کی آدھی جان نکلی چکی ہے۔ باہر برلاس سپاہی غافل سو رہے تھے۔ ترکمان کنیر نے پہلے چیخا چاہا، مگر پھر ذرا سی آنکھ کھلی رکھی اور سوئی بن گئی۔ اسے یقین تھا کہ مال اسباب لینے کے بعد یہ اسے بھی پکڑ لے جائیں گے۔ اتنے میں باہر آہٹ ہوئی اور حاجی برلاس نے جھپٹ کے اپنا پنجر کمر بند سے نکالنا چاہا۔ بڑا سا پتھر پوری طاقت سے چور کے ہاتھ سے نکل کر اس کے سر پر آگرا۔ ترکمان کنیر نے خون کی سرخی اور جیسے کی سفیدی کا ملاحظہ مغو بہ بہت دیکھا اور مارے کراہت اور خوف کے آنکھیں بند کر دیں۔ پھر جو اس نے آنکھیں کھولیں تو نہ چوروں کا پتہ تھا نہ سونے اور جواہر کے صندوق کا۔ حاجی برلاس کی لاش البتہ اس کے قریب اسی طرح پڑی تھی اور قلعین کے نیلے نیلے پھولوں پر سرخ اور سفید مغو بہ اہل بل کے پھیل گیا تھا۔ اب کے وہ بہت زور سے چیخی اور سپاہی اندر آ گئے۔“

صحرا گردی کے دوران ایک نخلستان میں ایک ٹھنڈے میٹھے پانی والے چشمے کے کنارے قیام کرنے اور دعوتیں اڑانے کا ذکر ملفوظات میں بھی ہے اور لیمب کی کتاب میں بھی۔ لیکن مندرجہ ذیل بیان عزیز احمد کے تخیل کا زائیدہ ہے۔

”شاہ خاتون آغا جب جھک کے چشمے کا پانی پی رہی تھی تو پانی آئینہ بن گیا۔ بھورا تاجیک لبوہ، سر پر جواہرات سے مدی ہوئی کلاہ، دونوں شانوں اور سینے پر بل کھاتی ہوئی بھورے بھورے بالوں کی گندھی ہوئی دو وہائیں۔ پانی کے آئینے میں ایک اور حسینہ ابھری، ایک اور دلشاد، جو اس ریگستان میں ماری ماری نہیں پھر رہی تھی جو گویا اس چشمے کی پری تھی۔“

(یہ سب تشبیہیں اولجائی کی تھیں کیونکہ تیمور نے کبھی دلاشاد کو نظر بھر کے دیکھا نہیں، اس قیمت کی طرح گرم لیکن دغریب دوپہر کو بھی نہیں اور سلطان حسین کی تو وہ بیوی ہی تھی۔ اس کے عکس کو دیکھ کے شاعری کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ مگر اپنے بھائی کی تمام بیویوں میں اولجائی و دلاشاد ہمیشہ سے بہت پیاری معلوم ہوتی تھی۔ وہ مہبوت ہو کے دلاشاد کو اور اس کے عکس کو دیکھتی رہی)۔

اور اس دن، اس سہ پہر کو رات کے بجائے دن ہی کو خیمے نصب ہو چکے تھے۔ خیمے میں تیمور اور سلطان حسین مستقبل کے متعلق بحث کر رہے تھے۔ یہاں درختوں کی چھاؤں میں گرم گرم لو اور ریت کے دامن میں ٹھنڈے ٹھنڈے چشموں کے کنارے دلاشاد کی آنکھ لگ گئی اور اولجائی ایک پیر کے سہارے بینہ کے دنگن لگی اور جب تعمیر اس کی گود میں سر رکھ کے سو گیا۔

وارث علوی نے دنیا جہان کا فکشن پڑھ رکھا ہے۔ کیا وہ مندرجہ بالا بے مشاں منظر جیسا کوئی منظر ڈھونڈ کر دکھا سکتے ہیں، جس میں بہ یک وقت عورت بحیثیت شریک حیات سے اعتن اور اس سے بے اعتنائی، عورت کے حسن سے رغبت اور اس سے بے رغبتی، عورت کی خواہ وہ ملکہ ہی کیوں نہ ہو، سکوں آشنا زندگی کی ازلی ابدی حسرت اور اس کی بے مقصد، بے انت سفر آشنا زندگی کی تصویر اتار کر رکھ دی گئی ہو۔

نیم وحشی طرز زندگی کی پیش کش کے لیے عزیز احمد کس کس طرح انسان اور جانور کی مناسبت قائم کرتے ہیں، اس کی ایک ظاہری سطح تو یہ ہے:

”اس جنگل میں کوئی کسی کا بھائی نہیں تھا۔ کوئی کسی کا عزیز نہیں تھا۔ یہاں

شیر تھے، چیتے تھے اور ان کے ساتھ بہت سے جنگلی جانور لگے ہوئے تھے۔

کچھ شغال، کچھ بھیڑے، کچھ خرگوش۔ یہاں کون کس کا تھا؟ یہاں نری

موت تھی“ ص-۳۲

اس کا دوسرا لطیف تر پہلو یہ ہے کہ جانور اور انسان ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں:

”جب سے ساری بوغانے ہوش سنبھالا تھا گھوڑا اس کے جسم کا گویا نصف حصہ تھا۔ اس کے بغیر اس کی زندگی، اس کا وجود، اس کا جسم، مکمل تھا، وہ دماغ تھا۔ قوی بازو تھا، تلوار تھا، ٹگر قدم، رفتار، حرکت یہ سب گھوڑے کا کام تھا“۔ ص ۳۶

لیکن اس کا سب سے حسین اظہار تشبیہات و استعارات کے پردے میں ہوا ہے۔ اور پورے افسانے کی داخلی ساخت کا حصہ ہے۔ یہ عزیز احمد کی خاص تکنیک ہے۔ مثلاً

”ہم پھر سٹ کر اس طرح حمد کرتے جیسے فاتحانوں کے سروں پر شاہین۔“ ص ۸۶

”بھوک سٹھان حسین کے پیٹ میں اثر ہے کی طرح پینکار مارنے گئی۔“ ص ۳۶

”تو خلوق کی آنکھوں میں جنگلی لومڑیوں کی سی مکاری تھی۔“ ص ۴۶

”بہی جو ب کی مونچھیں بچھو کے نوئے ہوئے، تک کی طرح لٹکی ہوئی تھیں۔“ ص ۵۶

”ان دونوں نے چشمے سے منھا لگا کے گھوڑوں اور غزاؤں کی طرح چشمے کا پانی پیا۔“ ص ۶۳

”پھرے ہوئے خمی شیر کے لہجے میں تیمور نے قاضی زین الدین کو مخاطب کیا۔“ ص ۳۵

”خان تو خلوق اس طرح ہمارے سروں پر نمودار ہوا جیسے شہباز کا فوری پر جوڑ کر قمریوں کی ٹولی میں آ کر رہا ہے۔“ ص ۴۳

”انہوں نے خان کے حصے کا مال لیا۔ وہ کہتے ہیں۔ لیکن میرے کہتے ہیں۔“ ص ۴۷

یہ آخری استعارہ عزیز احمد نے بے کم و کاست سیمب سے لے لیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر اپنے افسانے کی فضا میں جانورستان کا تاثر پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ اس جانور شکاری میں ہم نے ایسے جملوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مثلاً ”آسمان پر ایک اکیلا گدھ منڈ رہا تھا“ ص-۲۴

اگر یہی عمل افسانہ ”تصور شیخ“ پر کیا جائے تو وہاں دو چار پرندے بھی ہاتھ نہیں آئیں گے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسلوب کی سطح پر بھی زیر بحث کہانی میں تیموری دور کی بہمیت کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔

ایسے فن کار کے بارے میں یہ کہنا کہ عزیز احمد حیوانیت کی تصویر کشی میں کامیاب نہیں ہیں، ادبی بے بھری کے سوا اور کیا ہے۔

وارث علوی نے عزیز احمد کو مشورہ دیا ہے کہ انھیں ”سدا ہو“ پڑھنا چاہئے تھا۔ اور عزیز احمد کا مدد یہ ہے کہ ”جب آنکھیں آہن پوش ہوں میں“ لکھنے سے کوئی بارہ سال پہلے سن ۴۵ میں حقیقت نگاری جیسے اہم مسئلے پر بحث کرتے ہوئے اپنی مشہور کتاب ”ترقی پسند دہ“ میں لکھ

”فدیر کا ایک اور ناول جو بہت مشہور ہے لیکن جو غالباً ہندوستان میں

زیادہ نہیں بڑھا جاتا ”سدا ہو“ ہے۔ یہ قریح زندگی کے متعلق ایک

تاریخی ناول ہے جس کی حقیقت نگاری کی بنیاد تاریخی تحقیق پر ہے۔ اس

ناول میں مصنف نے روایت و فہمیت نگاری میں بدن دیا ہے۔“

جس طرح میر نے سی، تو اور کچھ جیسے معمولی لفظوں کو غیر معمولی قوت الظہار

بخش دی ہے، اسی طرح ایک معمولی سے حرف عطف And کی بیانیہ قوت کو فدیر نے

دریافت کیا ہے۔ اس And سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ پہلے کچھ ہو چکا ہے۔ فدا بیر بڑی

فنی احتیاط سے پیرا گراف کے شروع میں اسے استعمال کرتا تھا۔ اس سے یہ گروہ نے

سیکھا۔ کیٹھرین مینس فیلڈ کی مشہور فلم کہانی ’And, The Garden Party‘

سے شروع ہوتی ہے۔ عزیز احمد نے ”جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں“ کے حصہ سوم کو ”اور“ سے شروع کیا ہے۔ اس طرح کا استعمال انھوں نے اس کہانی میں پانچ چھ بار کیا ہے۔ یہ واضح رہے کہ پیرا گراف کے شروع میں استعمال ہونے والے ہر ”اور“ یہ تاثر نہیں دیتا۔ عزیز احمد کے اس افسانے میں Interior Monologue کا بھی استعمال ہوا ہے۔ اس اعتبار سے عزیز احمد فلائیر سے آگے ہیں۔ کیونکہ فلائیر کی زندگی میں یہ تکنیک ایجاد نہیں ہوئی تھی۔

فلائیر کی ایک تکنیک یہ بھی ہے کہ دو لمبے پیرا گرافوں کے درمیان ایک جملہ ڈال دیا کرتا تھا۔ اس کی وجہ سے ایک جمہوی پیرا گراف قاری کی توجہ بطور خاص اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ عزیز احمد نے فلائیر سے یہ سہرا بھی سیکھا ہے۔ چنانچہ اس کہانی میں دو طویل پیرا گرافوں کے درمیان ایک جملہ یوں رکھا گیا ہے

”یہ سدا ن حسین کی مکہ دشاد خاتون“ خاتھی“ ص-۶۳

”جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں“ میں عزیز احمد نے اتنی مین کاری کی ہے کہ تیرت ہوتی ہے۔ مثلاً ایک سٹری قوسین سے لے کر چار پانچ۔ سہروں کے تقریباً ۲۲ قوسین استعمال کیے ہیں۔ اگر کوئی لکھنا چاہے تو ان قوسینوں کے فنی جواز پر ایک پورا مقالہ لکھ سکتا ہے۔

اب میں اس مضمون کو ادھورا چھوڑتا ہوں۔ لیکن اس میں میری خطا نہیں

Close Reading کا قصور ہے۔



گردش رنگ چمن۔ نئی تارِ نخیت کی ایک روشن مثال

قرۃ العین حیدر کا ناول فن کا ایسا بیجاں ہے جس میں قری کھوجاتا ہے۔ اس ناول میں ایک جہنِ معنی چھپا ہوا ہے۔ ایک ایک سطر، ایک ایک لفظ معنی کی کئی سطحیں رکھتا ہے۔ قمر کے تمام پہلوؤں پر بحث کی جائے تو سیکڑوں صفحے درکار ہوں گے۔ میں نے ناول کی قمر ”نئی تارِ نخیت“ کے نقطہ نظر سے کی ہے۔ بقول شمس الرحمن فروقی ”نئی تارِ نخیت کے بنیادی نکتے صرف دو ہیں۔ اول یہ کہ کسی فن پارے کا مصنف اپنے زمانے کے اقتدار دار طبقے کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انتداب پسند طاقتوں کی رایوں کا محکوم تھا یا اپنی آزاد رائے بھی رکھتا تھا؟ اور یہ دوسرا یہ کہ کیا مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے یا مصنف کے ارادے کے بغیر یہ رویہ اس کے فن پارے میں جھسکتا ہے؟ نئی تارِ نخیت کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے“ (قرات، تعبیر، تنقید۔ ص ۲۳)

”گردش رنگ چمن“ مندرجہ بالا نکات پر پورا اترتا ہے۔ لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا یا غیر شعوری طور پر اپنا یا۔ قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں کی طرح گردِ اراقات کا شکار ہوتے ہیں۔ لیکن اس ناول میں نام کی مناسبت سے کچھ زیادہ ”گردش“ ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار عندیہ کو Deconstruct کیا جائے تو عجیب صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ عندیہ انیدی ریتال، بلبل دی ڈانسر، بیگم شکور حسین، امبا پرشاد کی تنخواہ دار ملازمہ کی ماں گلرش بانو عرف نواب فاطمہ بنت ولد ار علی برلاس عطر فروش، دادا دو، جی مغل اور تانا ایرانی

قزلباش، نواب بن چٹواری، نواب بانی آف جے پور، نواب بیگم — ان کی سرپرست
 و نواز بیگم، کوہ قاف کی پری، ہربانی نہیں نواب دلس محل میا حضرت بیگم صاحبہ سہراب
 ٹمرا کام کنندہ، بیگم شیمرن اور آخر میں ججن بی جو خواجہ معین الدین چشتی کی درگاہ میں
 دستور تھی ہے۔ نورا، دریک، نرمل دیوی، نورماہ خانم اور پھر نور ماڈر ایک۔

جواہر علی خاں تعلق دارد دھان پور کا بھتیجا صاحبزادہ دلشاد علی خاں، چودھری
 وحید ننگھ آرزو اور عرب لڑکے کا ٹیوٹر۔ خوشنودی نگار خانم اور آبادی شہوار خانم —

انگریزی کا لکچرر، موسیقی کا ماہر۔ بابا سبز پوش

مہمان پیش امام کا بیٹا منصور — ڈاکٹر منصور کا شغری !! کرداروں کے یہ
 بہت نام اس معاشرے کی دین ہیں جس میں وہ جی رہے ہیں۔

قرۃ العین لکھتی ہیں ”شہروں اور انہوں کی شخصیت یکساں ہے۔ اس پر پیاز کے
 سے پرت پڑھتے ہیں۔ اُسران کو اتارنا شروع کیجیے تو آنکھوں میں آنسو آتے ہیں۔“

Deconstruction پیاز کے پرت اتارنے کا عمل ہی ہے۔ قرۃ العین
 دیکھ رہا یہ ناول ندر سے شروع ہوتا ہے۔ ایک تہذیب ختم ہو رہی دوسری غالب

کرتی ہے۔

”ادب لکھتی ہیں“ سمند گاتے گاتے جل کر راکھ ہونے کے بعد اسی راکھ سے
 پھر زندہ ہوتا ہے۔ سارا ہندوستان اپنے طے اور راکھ سے نمودار ہوا تھا مگر بدلا ہوا۔“

راکھ اور طے کو کریدے تو ایک نئی تاریخیت ہاتھ آتی ہے۔ وہ تہذیب کیا
 تھی؟ ”کیا نثری فعل بادشاہ اور اوڈھ کے فرمانروائیش پرست اور ظالم تھے؟ کیا محمد شاہ

مکش رنیلے، واجد علی شاہ صرف ناچا کرتے تھے؟ کیا یہاں امراؤ جان ادا تھیں یا
 بیہوش اور بوتر؟“

وہ جیتی ہیں ایسی ثقہ، پر تکلف، آزاد خیال سوسائٹی کا آج تصور بھی نہیں کیا
 جاسکتا۔ ندر نے پورے معاشرے کو نیست و نابود کر دیا۔ وہ پیرس کو یورپ کا لکھنؤ کہتی

ہیں جس میں اتنی جاذبیت تھی کہ فرات ہے تو وہ گومتی — سین اور ٹیمز ہے تو وہ گومتی — چھوٹی سی ندی نیل کا حکم رکھتی تھی۔ گومتی ان ساری ندیوں کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ جو مختلف تہذیبوں کی علامت ہیں۔ فرانسیسی، انگریز، پورٹوگیزی، سب نوابوں کے تمدن میں مدغم — مثلاً دوپٹے اور پھولیں کی بوٹ شپ والی بیٹ گومتی میں غوطہ دیا گیا تو وہ بصورت کشتی نما لکھنوی ٹوپی نمودار ہوئی۔

وہ اس تہذیب کے نمونے پیش کرتی ہیں کہ اہل فرانس جب نگارستان لکھنؤ میں محافل رقص سرور بپا کرتے تھے تو خوش دلی سے اپنے ٹوپ بھرے دیوں کے سروں پر رکھ دیتے تھے۔ کبھی ٹھسکی لگا کر وہ بانگلی ٹوپیاں ارباب نشاط خود اوڑھ لیتیں اس طرح کارچوب سے سج کر ان کی پوشاک میں شامل ہو گئیں۔ کس طرح تہذیبی اختلاط نے ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔ سرطامس منکاف انسٹیگال اسٹریٹس بورستان کے مقبرے پر اردو اور فارسی کتبے نظر آتے ہیں۔ صلیب اور مرمریں فشتے کے نیچے ہوا عزیز الرحیم لکھا ہوا ہے۔

وہ تاریخ کے چہرے سے گرد صاف کر کے مٹھوٹ معاشرے کی نئی تاریخ رقم کرتی ہیں اور پورے دستاویزی ثبوت کے ساتھ۔!

۱۷۹۶ء میں جان کمپنی کا ولیم گارڈنر نواب زادی منظور بیگم پر عاشق ہو گیا۔ گجراتی نواب نے مجبور ہو کر ۱۳ سالہ منظور النساء بیگم کا نکاح ۲۶ سالہ پستان ولیم سے پڑھوایا۔ بشپ آف کلکتہ نے از روے کلیسا نے انگلستان اس شوک کو جبراً رد کیا۔ پستان یافتہ اکبر ثانی نے منظور النساء کو اپنی بیٹی بنایا۔ ان کی بہن ظہور النساء بیگم کا شوہر میجر پری تھا۔ ولیم گارڈنر نے اپنی پوتی سوزن کا بیاد سلیمان شکوہ شاہ ادرے کے بیٹے انجم شکوہ سے کیا۔ سلیمان شکوہ اکبر شاہ ثانی کا چھوٹا بھائی تھا اس کی بیگم نے گوپال خان کی بڑی بیٹی گودلے لی تھی۔ شہزادی قمر چہر — اس کا نکاح اپنے بھتیجے سلیم ابن اکبر شاہ سے کیا۔ منظور النساء اور ولیم کے صاحبزادے نور بھر جیمز قمر چہر پر عاشق ہو گیا۔

۱۹۱۱ء فرانس میں ویم کے قہر کو شہزادے سلیم سے طلاق دوا دی اور جیمز کے ساتھ نکاح پڑھوایا۔ وہ کہتی ہیں وہ ایک رومینک معاشرہ تھا۔ انڈوسلم فیوڈل تہذیب کی شدت کے بعد روکھی پھیلی وکٹورین اخلاقیات اور عیسائیت نے ایک معاشرہ بنیاد ڈالی۔ لیکن اس معاشرے پر مغلیہ زمانے کا اثر گہرا تھا کہ یہ حضرات اپنے ایک ہاتھ میں انجیل اور دوسرے میں اپنے اردو کلمہ کی بیاضیں تھامے رکھتے تھے۔ انہوں نے تہذیب کی بالکل نئی وضع کی ہے۔

نواب بیگم اندرے ریٹال سے پیار کرتی ہیں۔ وہ اس کے لیے اپنا سب کچھ قربانی ہیں۔ وہ اس کے بچے کی ماں بننے والی ہے اسے خط لکھتی ہے تو اپنے طویل خط میں اندرے ریٹال لکھتے ہیں کہ

”میرے ماں باپ جو ملک بیگم کے شہر برسلز میں رہتے ہیں قدامت پسند رومن کیتھولک ہیں۔ یہ کبھی گواہ نہ کریں گے کہ میں نے ہندوستان کو بریفیوٹڈ انڈین انٹرنیشنل سے شادی کر لی۔ انڈین حالات میں بہت یہی ہوگا کہ ہم کوئی فیصلہ کرنے میں جلد بازی سے کام نہ لیں۔ گو میں یقیناً یہ چاہوں گا کہ میری لڑکی اور ہیدرآباد کے قسطنطنیہ سے محروم نہ رہے اور ایک پورتنی زبان کے ہاں پرورش نہ پائے۔“ نواب بیگم کا شدید رد عمل یہ ہے کہ ”اگر وہ شادی سے یہ تیار ہو جائے گی تو مرنے والی ہو کر شان بنوں نہ لڑکی کو بننے دوں۔“ (ص ۲۳۲)

قبرائیں حیدر کی نو تار تختی نے نے منظر دکھاتی ہے مئی ۱۹۱۱ء میں دلی

در بار کیا جاتا ہے۔

مشاعرہ مئی کے صدر اسٹراقبال نے پنڈت برج موہن دتار یہ کا قصیدہ پڑھا۔ یہ پنڈتین قرار دیا۔ شاعر آظہر راہد رنا تھ میوہ نے اس مبارک موقع کے لیے

ایک ترانہ بہ زبانی بنگالی رقم کیا۔ جن گن من، ادھینا تک ہے ہے بھارت بھائی
ودھاتا۔

پیغم بھوپال نیلے برقعے پر ہیروں کا تاج پہن کر آئیں۔ مہارانی پنیوہ نے
زبان بند کی جانب سے ان کو ایڈریس پیش کیا۔ مسٹر امپٹنی آئی۔ سی۔ ایس انچارج
انڈین کمپ کو مسٹر محمد علی جوہر ایڈیٹر کا مرید نے ورنا کیور اخبار نو۔ سیوں کی طرف سے
ایک تقرری سیٹ پیش کیا۔ اس جہوں میں ڈیزڈ سو جواب سات سو جا گیا وارث ایک تھے۔
یہی نہیں وہ انہیں Deconstruct کر کے ایسے ایسے پہلو سامنے رتی ہیں کہ قتل
حیران ہو جائے۔ ہمارے قومی شاعرانش، پرداز اور ادیب نے چھپے دنوں کا کارنامہ
انجام دے۔ بعد میں ان سرداروں کی انجی مکتی مختلف بنی۔ علامہ ارمو۔ نائے وویہو
سامنے لاتی ہیں جو بشریت کا تقاضہ تھے ۱۹۳۴ میں۔ ہور میں عدم اقبال نے فلم فغان
شہزادہ کی کہانی لکھی تھی اور خواجہ حسن نے می ڈاٹلاگ راسٹ تھے۔ ۱۹۳۴ کا مطالبہ یہ
ہے کہ اقبال کی شاعری سارے مدارن طے کر چکی تھی اور وہ ایک محترم شاعر تھے۔ یہی
حال خواجہ حسن نے می کا تھا۔ یہی نہیں ابوا کلام آزاد The total night کے
مکالمہ نویس تھے۔ وہ شیخ افتخار رسول کے بارے بتاتی ہیں جو فلمی ہیرو تھے قانون
پڑھنے ملتان سے لندن گئے تھے بیرسٹر بننے کے بعد انٹیمش فلموں میں کام کرنے لگے۔
جنگ آزادی کی بھی نئی تاریخ لکھنے کی ضرورت ہے۔ ان تمام سرداروں کا
تعارف ضروری ہے جنہوں نے قربانیاں دیں۔ ہم صرف ان کا تذکرہ کرتے ہیں
جنہوں نے آزادی کے پھل کھائے۔ وہ مہنتی ہیں

”حضرت مولانا (عبد الرزاق قرظی محل) نے ندر کے

بعد بھی برف نہیں کھایا۔ انگریزی کا غذا پر نہیں لکھا، ولائی شکر

استعمال نہیں کی، انگریزی بوٹ نہیں پہنے، ریل پر سفر نہیں کیا۔

ندر کے بعد حضرت مولانا نے کسی مشرک کی صورت نہیں دیکھی۔

لین کچھ نہیں ہوا۔ بعد میں یہی سب کچھ گاندھی جی نے کیا تو
فرق پڑا۔“

ایسے خاندان کی لڑکیاں ٹھوکریں کھا کھا کر ناچ گراں بن گئیں لیکن اپنے
سرداروں کی محبت ان کے دل سے کم نہیں ہوئی۔ قرۃ العین حیدر اپنے کرداروں کو وہاں
سے جاتی ہیں جہاں تاریخ کے نشان ہیں۔ اتنی خوب صورتی سے ان نشانات کو تلاش
کرتی ہیں کہ قاری ان میں مہم ہو جاتا۔ کرداروں کا اس طرح شہر شہر گھومتا حقیقت نہیں
کہتی۔ وہ پچھ اس طرح حقیقتوں کا اظہار کرتی ہیں کہ قاری اس جھٹکے کو بھول جاتا ہے۔
نواب بیگم فراسی اندرے رینال کے عشق میں سب کچھ سوا کر اس کی پیگی کی ماں بن
جاتی ہیں۔ اس پیگی کی ایک آیا ہے گوا کی قومینیا۔ وہ نورینو کا نونٹ میں اینڈری رینال
کے نام سے پڑھ رہی۔ وہ جو تاریخ پڑھ رہی ہے اس کے مطابق گاندھی، نہرو، سروجنی
نایدو وغیرہ ان کے دشمن ہیں۔ نواب بیگم رنگون میں حضرت بہادر شاہ ظفر کے مزار پر
جہاں رفاتحہ پڑھتی ہے اور انگریزوں کو گالیاں دیتی ہے تو اس کی بیٹی عنندیب عرف اینڈری
رینال ویرالتا ہے وہ اسکول میں SEPOY MUTINY والی ہسٹری پڑھ رہی
ہے۔ بادشاہ کے مزار پر بیٹھے ان کے پڑپوتے شہزادہ سکندر بخت کو دیکھ کر وہ انہیں
”ساحب عام“ کہہ کر مخی طرب کرتی ہے تو عنندیب کی ہنسی چھوٹ جاتی ہے۔ اور
تھکھٹا کر نواب بیگم اسے زوردار تھپڑ لگاتی ہے۔ دونوں کی تواریخ الگ ہے۔
ہندوستان میں ہر روہ ایک انگ تاریخ رکھتا ہے۔ نواب بیگم ان کی بہن مہرو کو اس بات کا
خبر ہے کہ مزار سہاب شاہ، بادشاہ سلامت کا گناہ پترا حسن نظامی کا نوکر ہے۔ بادشاہ کے
خاندان سے قمر سلطان اور نصیر الملک گداگری کرتے ہیں۔ باقاعدہ بھکاری ہیں۔ دنو از جو
قلم ہے ایک عش بی بی کی بیٹی تھیں۔ انہوں نے بھیک نہیں مانگی چورن پیپی اور وہ
بھی اپنی مرضی سے۔ اس میں کتنا گہرا طنز ہے کہ ایک معمولی خاتون نے بھیک پر محنت کو
ترجیح اور سلاطین زادے؟

عندیب کا خیال ہے دلی کوتونادر شاہ اور احمد شاہ نے تاریخ کیا ۱۸۰۳ء میں۔
 رڈیک نے اسے دوبارہ دہرایا۔ مدر سے پہلے ہی فوجیوں اور مرہٹوں نے سیرازور
 ختم کر دیا تھا۔ انگریز نہ آتے تو ان سلاطین (شاہ عالمی اور) کا براہ راست ہوتا۔ مہینی کی
 سرکار کو دلی ٹھیکے پر دے دی گئی تھی۔ اس کا انتظام سرورہ حضرت بادشاہ سد مست کو خود
 اپنی اور ان دو ہزار سلاطین کی کفالت کے لیے بارہ لاکھ سوا۔ نہ تھا تھا۔ قلعے کے ہماری
 خرچے۔ سلاطین کی عاقبتیں بگڑی ہوئی۔ زیادہ تر تنگ دست تھے۔ قلعے سے باہر رہنے
 لگے تھے۔ اسے ان ناکارہ آدمیوں سے ہمدردی رکھنے والوں پر سخت غصہ آتا ہے۔

ہندوستان کا نقشہ بدل گیا۔ موتی ال نہرو اور گوگلے جا نیدادوں کے بھڑوں
 کے میس ٹرژر رکھتی بن گئے تھے۔ بنکالی ہندو ایسٹ انڈیا کمپنی کے مہشتوں کی حیثیت
 سے بے تحاشہ دولت کما چکے تھے۔ زمین داریاں خریدی تھیں۔ ان کے خاندان ہلستہ کے
 مرچینٹ پرنس کہلاتے تھے۔ انھوں نے دربار مرشد آباد کی تہذیب کے طور پر اپنے
 اختیار کیے۔ مغل تہذیب معاشرے پر اتنی حاوی تھی کہ پیسہ ماننے کے بعد ہر شخص اسی
 راہ پر چل نکلتا ہے جس پر نوابین چلے گئے تھے لیکن احتیاط کے ساتھ۔

لکھنوی تہذیب کا ایک واضح پہلو طوائف زدہ معاشرہ ہے۔ قرۃ العین حیدر
 ان کو بھی Deconstruct کرتی ہیں اور ان کے بارے میں نئی تاریخ لکھتی ہیں۔
 وہ کہتی ہیں ہمارے ملک میں قسمت کی ماری بچیوں کا غم خوار کوئی نہ تھا۔ سوائے میرے شکار
 ناکاہوں کے مشنری اسپرٹ کا مالک نہ ہوئی ہے اور نہ پنڈت۔ فوارے پر پادری
 سے منظرے کرنے کو البتہ دونوں مستعد۔ !! بھرے کے آداب کے بارے میں وہ
 بتاتی ہیں کہ یہ ایٹمی کیٹ محمد شاہ رائی کے دور سے چلا آ رہا ہے۔ انتہائی شائستگی کی محفل
 ہوتی۔ گانے والیاں اپنے معزز سامعین اور بڑے وایان ریاست کے سامنے پان نہیں
 دے سکتی تھیں۔ پانی بھی اجازت حاصل کر کے چتی تھیں۔ نہایت شرعی قسم کا لباس
 پہننا پڑتا۔ پوری طرح پردہ دار نہایت رکھ رکھاؤ اور تہذیب کا پرکھنے والا ہوتا تھا۔

کیسے کیسے اہل مال اس زمانے میں موجود تھے۔ یہ بات مشہور ہے کہ روسا اپنے لڑکوں کو آداب و تہذیب سیکھنے اٹلی درجے کے بالا خانوں میں بھیجتے ہیں۔ ان کا ایک سردار پوچھتا ہے ایسا کیوں ہے؟ کیا انگلستان میں لارڈ لوگ اپنی اولاد کو تھیٹر میں ناچنے والیوں کے ہاں تربیت کے لیے بھیجتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہماری مائیں بہنیں ایسی ایجوکیٹڈ نہیں ہیں کہ خود اپنے لڑکوں کی تربیت کر سکیں۔ وہاں عورتیں بھی جلسے جلسوں ناچ گانے کی محفوں میں حصہ لیتی تھیں لیکن ہمارے ہاں رقص و سرور کسبیوں کے کھاتے میں ڈال دیا۔ وہ چند بابائی کے بارے میں لکھتی ہیں جس کو مد لقا کا لقب دیا گیا تھا۔ اس زمانے میں ایک مجرے کے ایک ہزار لیتی تھیں۔ مہاراجہ چنداول کے دربار میں اسے رسی ملتی تھی۔ آصف جاہ ثانی کے پیچھے پیچھے اپنے ہاتھی پر میدان جنگ میں جاتی تھیں۔ یکتائے روزگار، نیز و باز، تیر انداز شہ سوار علم دوست اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ جس کا دیوان انڈیا آفس لندن میں محفوظ ہے۔ ماہ لقا لاکھوں روپے چھوڑ کر مر گئی۔ قرۃ العین حیدر یہ نہیں جانتیں کہ بعد میں عثمانیہ یونیورسٹی ماہ لقا چند بابائی کی زمین پر تعمیر ہوئی۔ جبکہ سرسید نے طوائفوں کے چندے سے علی گڑھ کے بیت افلا تعمیر کیے۔ گوہر جان کی اتنی دھوم مچی تھی کہ ۱۹۱۱ء میں بڑی نمائش میں الہ آباد گئیں تو اب نے کہا تھا۔

خوش نصیب آج یہاں کون ہے گوہر کے سوا

سب کچھ امداد نے دے رکھا ہے شوہر کے سوا

پڑھی لکھی تھیں۔ کلکتہ سے عبرانی اخبار جو عربی رسم الخط میں کلکتہ کے بغدادی ہویوں کے لیے چھپتا تھا، پڑھتی تھیں، کلکتہ کا فارسی اخبار جبل التین، نیویارک کا موویز و۔ ہلی، لندن کا بانسلوپ اور پچر شو اور ڈراما۔ ان طوائفوں نے ہندوستانی موسیقی کو فروغ دیا تھا۔ اساتذہ سے تربیت حاصل کرتی تھیں۔ شہو مہاراج ”کس نے چلمن سے مارا نجارا مجھے“ ستر طریقے سے بتاتے تھے۔

انھوں نے مسلمانوں میں پردہ کے بہت ہی نازک مسئلے کو بھی چھیڑا ہے۔ وہ کہتی ہیں اسپین پر سات سو برس مسلمانوں کی حکومت رہی لیکن مسلمان عورتیں کھلے منہ پھرتی تھیں، موقع پر موجود ہوتی۔ یورپین عورتوں سے زیادہ تعظیم یافتہ تھیں جیسے جہوس ناچ و گانا، اسکول اور کالج میں شریک ہوا کرتی تھیں۔ وہ کہتی ہیں شہ بغداد میں ایک خلیفہ تھا ولید پر لے درجے کا عیاش۔ اس کے دور میں شہر بغداد زمان بازار سے بھر گیا تو شرف نے اپنی عورتوں کے لیے پردہ لازم کر دیا۔ یہاں قرۃ العین حیدر سے اختلاف کی گنجائش ہے۔ دوسرے وہ اسلام میں تصویر کشی کے ثبوت پیش کرتی ہیں۔

اسلام میں تصویر کشی کی روایت پر گفتگو کرتی ہیں کہ قصص انبیاء، معراج نامہ سب میں آدم تا محمد پیغمبروں کی باضابطہ صورت گری موجود ہے۔ خمسہ نظامی جن کا تعلق بغداد اسکول سے تھا انھوں نے رسول اللہ کو براق پر سوار پیش کیا۔ جنت کا منظر پینٹ کیا۔ رشید الدین کی جامع التواریخ میں انبیاء اور رسول اللہ کے آٹھ پورٹریٹ مع حضرت ابوبکر۔ وہ کہتی ہیں سیرت النبی کو ہر عثمانی سلطان کے عہد میں السیرت یا کیا۔ مراد سوئم والی کتاب میں آٹھ سو چودہ تصویریں ہیں۔ علی احمد نور بن مصطفیٰ کا ہے۔ وہ ایک Miniature کی تشریح کرتی ہیں جس کا عنوان آغا زہرات ہے۔ رسول اللہ، ابی بکر، خدیجہ اور بائیں طرف نو عمر علی۔ اسعدی اور حاجی وغیرہ کو اسٹریٹ کرنے کے لیے بھی بے شمار انبیاء کی تصویریں بنائی گئیں ترک ایرانی اور مغل۔ عثمانیوں کے ترکی نے اس روایت کو ختم کیا۔ پھر وہ اس متنازعہ فیہ مسئلہ کو اس طرح ختم کرتی ہیں کہ مذہبی مصوری اسلام آرٹ کی غالب روایت نہیں۔ مسلمانوں کی اکثریت اس کے خلاف ہے۔ مسلمان بت شکنی کے لیے بدنام ہیں لیکن شروع کے عیسائیوں نے بت شکنی کے جوش میں یونان و روم کے بہترین مجسمے توڑ ڈالے۔ بازنطیم کے پادریوں نے بہت لڑائی جھگڑے کے بعد فیصلہ کیا کہ ان پڑھ عوام کو چیزیں کے متعلق سمجھانے کے لیے تصویریں بنائیں جائیں مسلمان جانے اس قسم کا فیصلہ نہیں کیا۔

ایسا نہیں ہے کہ انھوں نے ریسرچ مکمل کر کے اس کے مطابق کردار تخلیق کیے ہوں۔ کہانی کے اعتبار سے بھی یہ دلچسپ ناول ہے۔ پوری فضا پر ایک طرح کی اداسی چھائی ہوئی ہے کسی کو کچھ نہیں ملتا۔ دنوازی بیگم کا انجام جتن بائی کی صورت میں ہوتا ہے۔ مہر و باضا جلد طوائف کا پیشہ اختیار کر رہی ہے۔ گل رخ بانو۔ نواب بیگم کے نام سے مرنے ہیں ان کا چہرہ کینسر کی وجہ سے گل جاتا ہے۔

ٹکار خانم اور شہوار جو مبالغہ سب اور فینٹسی کا مرکب ہیں انھیں بھری محفل میں رسوائی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ پری خانم نورمن ڈریک کے پاس پہنچ جاتی ہے۔ عندلیب کو اپنی کہانی سننے کے بعد کچھتہ واپس آتا ہے جس کے مانا نے بھی انگریزی دوائیں نہیں لی تھیں الکوحلک ہو جاتی ہے۔ منہرین IDENTITY CRISIS کا شکار ہو جاتی ہے۔ دانش دلی خاں کی قلب مہیت ہو جاتی ہے اور وہ ایک معمولی ٹیوٹر بن جاتے ہیں۔ بابا سبز پوش تنہائی اور زنجیروں سے سمجھوتا کر لیتے ہیں۔ ایک حزن یہ کیفیت ہے۔

سب کو اپنی نسلی برتری اور خالص ثابت کرنے کا سودا ہے۔ صوفیاء کا سلسلہ جو یہاں کی تہذیب میں ملتا ہے ویسا چہرچ بھی قائم نہ کر سکے۔ وسیع المشراب سوسائٹی کا کلہاڑ صوفیائے کرام کے آستانے ہیں۔ بابا جو شریعت کی ظاہری پابندی نہیں کرتے ان کے پاس ایک جہوم ہے۔ جاہلوں سے لے کر اسکالروں تک، عربی باجی جرمن باجی۔!! وہ اولیا کے آستانے زمانے بھر کے ستارے ہوئے انہوں کی آخری پناہ گاہ!

حضرت نھام الدین اولیا سے ایک کلال نے دعا کرنے کے لیے کہا۔ انھوں نے دعا کی خدایا تیرے کچھ بندے شراب تو پیتے ہی رہیں گے تو وہ اسی کلال کی دکان سے کیوں نہ پیں۔ وہ اسکی تاریخ کو بابا کے پاس لے آتی ہیں۔ پک مٹی معاشرے کا نقطہ اتصال۔! قرۃ العین حیدر کے جد کی لوگوں نے تاریخ کو فلشنائز کے کرنے کی کوشش کی نکلن بھی تاریخ پیچھے رہ گئی اور کبھی فلشن۔!! ایسا فلشن تخلیق کرنا صرف اور صرف قرۃ العین حیدر کا فن ہے!!

طاؤس چمن کی مینا: حسن تشکیل کا افسانہ/ تاریخ کی لا تشکیل

اگر بالکل سادہ غیر تنقیدی زبان میں کہیں تو افسانہ جھوٹ کو سچ کر دکھانے کا فن ہے، اس لئے نہیں کہ اس میں بیان کردہ واقعات ”سچے“ نہیں ہوتے/ ہو سکتے بلکہ اس اعتبار سے کہ افسانہ نگار، ہر وہ فنی تدبیر استعمال کرتا ہے جس سے وہ اپنے قاری کو یقین دلا سکے کہ وہ افسانہ نہیں لکھ رہا بلکہ سچ واقعہ سنارہا ہے اور اگر اس نے افسانے کی تشکیلات کے لئے کوئی خاص زمانی یا مکانی عرصہ منتخب کیا ہے، جس کا تعلق ماضی بعید سے ہو تو اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ افسانے کے خیالی بیانیہ کو تاریخی واقعہ کی شکل دیکر قاری کو یہ یقین دلا دے کہ وہ ”فرضی“ کہانی نہیں سنارہا، ایک خاص انداز سے تاریخ بیان کر رہا ہے۔ اس نوع کے تاریخی افسانے کی سب سے آسان ترکیب یہ ہوتی ہے کہ ماضی کے ایک زمانے میں ایک مخصوص جگہ موجود افراد اقمیات کے اسمائے خاص اور لوگوں کو پیش آنے والے واقعات کا حوالہ شامل کر دیا جائے۔ ان اسماء یا واقعات کا شدید حوالہ جاتی کردار بیان کی افسانویت، یعنی اس کے سانی تشکیل ہونے پر دبیز پردے ڈال دیتا ہے۔ قاری پر افسانہ نگار کے اس فریب کا راز نہیں بھٹکتا اور ہم ایک صاف ”جھوٹ“ کو بے ملامت ”صدائق“ سمجھ کر پڑھ رہے ہوتے ہیں۔

اب یہی بات آج کے، بعد جدید تنقیدی محاورے میں یوں کہی جاسکتی ہے کہ متن میں Signifiers کے باہم ارتباط سے نمودار ہونے والی معنی خیزی اس کے اسمائے خاص کے ورائے متن حوالوں کے تناظر میں یک رخا (تاریخی؟) کردار اختیار کر رہی ہے اور یہ حقیقت اپنی عادت کے بالکل غیر شعوری رد عمل کے تحت ہماری نظروں سے اوچھل ہو جاتی ہے کہ یہ متن ایک لسانی تشکیل ہے، جس میں Signifiers کے

باہم ارتباط کا مفرد طریقہ ہوتا ہے اور اس کی معنی خیزی Signified کے بجائے Signifiers کے اسی ارتباط سے قائم ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ یہ معنی خیزی ماقبل موجود اورائے متن کسی واقعہ کے ایک جہت بیان سے بالکل مختلف عمل ہے اور ان تمام بیانیوں (تاریخی معاشرتی سیاسی) سے انکار کا عملی اظہار، جس میں Signified یا واقعہ کو Signifiers کے باہم ارتباط پر فوقیت دی جاتی ہے۔

”طاؤس چمن کی مینا“ میں نیز مسعود اس نوع کی (تاریخی تہذیبی) کہانیاں لکھنے والے دوسرے افسانہ نگاروں سے اس اعتبار سے مختلف، ممتاز نظر آتے ہیں کہ ایک سطح پر افسانے کا قاری اس افسانے میں، لکھنوی تہذیب و معاشرت، سلطان عام کے اپنی رعایا سے تعلق کی نوعیت اور انتزاع سلطنت تک لکھنؤ کی عام فضا کی ”حقیقی عکاسی“ سے مسحور ہو جاتا ہے، مگر اس کے ساتھ ہی وہ افسانے میں Signifiers کے درمیان تاریخ اور تخیل (Fantacy) کی آمیزش سے ایک ایسی جہت برآمد ہوتے ہوئے بھی دیکھتا ہے جو تاریخ کے سبب اور نتیجہ والے ایک جہت بیان سے واضح انکار کرتی معلوم ہوتی ہے۔ افسانے کا راوی کالے خاں جو کہانی کا شاہ کردار بھی ہے، صیغہ واحد حاضر میں پوری کہانی سناتا ہے۔ کالے خاں، افسانے کا راوی، تاریخ کی کتابوں میں کہیں موجود نہیں، اور سلطان عالم واجد علی شاہ، ایک تاریخی فرد ہیں۔ کالے خاں ان کی ملازمت میں داخل ہو کر، وہ استناد حاصل کرتا ہے، جو اس متن سے باہر اسے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس افسانے کی بافت میں ان دو افراد۔ ایک تاریخی اور ایک لسانی تشکیل۔ کے درمیان ربط سے افسانے، تاریخ، متن کی داخلی معنی خیزی / اس کے خارجی حوالے، واقعہ کی تشکیل / ان کے تاریخی وقوع کی وہ جدلیات صورت پکڑتی ہے، جو نیز مسعود کے اس افسانے کی بنیادی ساخت / امتیاز ہے۔

سلطان عالم کی تاریخی شخصیت کو مستحکم کرنے میں، حسین آباد کا امام باڑہ، لکھنؤ کی معاشرت میں اس کی مرکزیت، نواب نصیر الدین حیدر کے انگریزی دواخانے میں

کالے خاں کو مل ج، پتھی دروازہ، قیصر باغ اور درشن سنگھ کی باؤنی باتل سامنے کے
وساگل ہیں۔ اور پھر افسانے کے آخر میں کالے خاں کا یہ بیان تو پورے افسانے کی گویا
نئی تنظیم کرتا معلوم ہوتا ہے۔

”گھنٹوں میں میرا دل نہ مٹتا، اور ایک مہینہ کے اندر میرے اندر اس میں رہنا۔
ستون کی ٹرائی، سلطنت عالم کا تختہ میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا
انگریزوں سے لڑنا، گھنٹوں کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گورہوں کا دھاوا کرنا،
کنہرے میں بند شہابی جو غوروں کا شکار تھیں، ایک شہابی کا اپنے
گورے شکاری کو حائل کر کے بھاگ بھگنا۔۔۔ یہ سب دوسرے قہقے

ہیں اور ان سب قصوں کے اندر بھی قہقے ہیں۔“

یعنی اگر کوئی قاری اس پر اصرار کرتا ہے کہ افسانے کا Signified ایک
یہی سانی تشکیل ہے جس کا جواز یا جس کی معنی خیزی، واقعہ سے نہیں بلکہ Signifiers
کے باہم ارتباط سے برآمد ہوتی ہے۔ تو اس کے پاس یہی دلیل ہوگی کہ کالے خاں
نے تو کوئی تاریخ بنی کر دیا ہے اور نہ ہی ایسا افسانہ نگار، جو گھنٹوں کی تہذیب کا عارف، عالم اور
رازدان ہے۔ بے پڑھا گھنٹوں کا کالے خاں اس افسانے کا راوی اور اس کا سب سے اہم
کردار ہے۔ یعنی مورخ پہلے افسانہ نگار میں منتقل ہوا، پھر افسانہ نگار نے ایک راوی
تشکیل دیا اور یہ راوی شاہ کردار کی شکل میں خود افسانے کی ہفت سے نمودار ہوا ہے۔
واقعہ کا تاریخ، تاریخ کا افسانہ، افسانہ نویس کا راوی اور راوی کا کردار میں منتقل ہونا،
اصل واقعہ سے چار منزل کے فاصلے پر ہے۔ اس کے باوجود اگر ہم افسانے کو تاریخ یا
ایک خطہ ارض کی تہذیبی تاریخ سمجھ کر پڑھ رہے ہیں تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ افسانہ
نگار اس صداقت پر پردہ ڈالنے میں کامیاب ہوا ہے کہ یہ Narrative (بیانیہ)
”واقعہ“ یا ”تاریخ“ نہیں، واقعہ کی ایک خود ساختہ تشکیل ہے۔

اس افسانے میں تاریخ کی ”افسانویت“ کی ایک اور جہت طاؤس چمن میں
کالے خاں کے داخلے سے برآمد ہوتی ہے کالے خاں دفتر سے اپنی نوکری کا پروانہ

لے کر نکلتے ہیں تو دفتر کے ایک خولہ سرانے عنابی پردے کی طرف اشارہ کیا اور کہا
 "کالے خال طائوس چمن میں چلے جاؤ" اور پھر اس کا بعد باغ کا وہ بیان ہے، جو حقیقی
 سے زیادہ طلسمی لگتا ہے، اس طلسمی باغ کی تشکیل چاروں طرح افسانوی ہے، لیکن باغ میں
 سہانہ ماحول کی آمد نے اسے تاریخ سے مربوط کر دیا ہے۔ طلسم اور تاریخ کا یہ تخلیقی
 امتزاج 'کالے خال' کے تخلیقی افسانوی اور سہانہ ماحول کے حقیقی تاریخی کردار کے
 بالکل متوازی ہے اور افسانے کی بنیادی ساخت (Structure) کو مزید مستحکم کرتا
 ہے۔ کہ یہاں بھی عنابی پردے کے ایک طرف مکھی دروازے کے دفاتر تاریخ اور
 پردے کے دوسری طرف افسانوی تشکیل، طائوس چمن ہے۔

۱۔ افسانے کو تاریخ سمجھ کر پڑھنے والے بعض احباب نے یہ سوال اٹھایا کہ کیا اس
 زمانے کے باغ میں پردوں کو پردوں اور جوروں کی شکل میں تراشا جاتا تھا؟ ان کے
 نزدیک اگر یہ رواج تھا تو غیر مسعود چمن کے بیان میں بہت کامیاب ہیں اور اگر رواج نہیں تھا
 تو افسانہ نگار اس نوع کے افسانوں سے مخصوص فن قسم گولی کے آداب حدود سے باہر نکل گیا
 ہے۔ جب کہ افسانے کے اس حصہ کے متعلق بنیادی سوال یہ نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ کیا کسی
 نے بھی اتنے بڑے باغ کو پردے کے چھپچھپ دیکھا ہے؟ اس حصہ میں متن کی تنظیم اس
 طرح کی ہے، جیسے داستانوں میں ہوتی رہی ہے کہ "دیکھا تو ایک بڑا دروازہ نظر آیا" یا
 "سامنے ایک بہتر رنگ کا پردہ پڑا ہوا تھا" اور جب شہزادہ دروازے کو کھول کر پردے کو ہٹا کر
 اندر داخل ہوا تو دیکھا کہ وہاں ایک باغ تھا، خوش نما اور فرحت افزا، یا محل تھا وسیع عریض یا
 صحرا تھا لائق ووق "وغیرہ۔ تو ٹھیک اسی طرح کالے خال عنابی رنگ کے پردے کو ہٹا کر اندر
 داخل ہوا تو "کئی روشوں پر مورتا چلتے ہوئے نظر آئے" داستان گو کو اپنے سامع پر جس
 قدر اعتماد تھا، ہمارے زمانے کے افسانہ نگار کو اپنے قاری پر اس درجہ اعتبار نہیں رہا۔ اس لئے
 اب وہ متن میں خود ہی ایسے اشارے قائم کر دیتا ہے، جس کی مدد سے فن کار کے تشکیل متن کی
 کلید ہاتھ آ جاتی ہے۔ چنانچہ غیر مسعود نے بھی طائوس چمن کے قفس کا نام "ایب دی قفس" رکھا
 ہے، تاکہ قاری کو ایب دی کی اصل تک پہنچنے میں آسانی ہو۔

اس افسانے کا بالکل آخری جملہ اس کہانی کی حد تک افسانہ سازی کی ایک
 اور بہت کی طرف اشارہ کرتا ہے

”لیکن طاقوس چمن کی مینا کا قصہ وہیں پر ختم ہو جاتا ہے، جہاں ٹھہری
 قلم آرا، میری یاد میں بیٹھ کر اس کے لئے نئے نئے قصے سنانا شروع
 کرتی ہے۔“

ٹھہری قلم آرا کا لے خاں کو ٹھگ مینا کے لئے نئے نئے قصے سنا رہی ہے۔ تو روئی
 یہ کیوں کہہ رہا ہے کہ طاقوس چمن کی مینا کا قصہ وہیں ختم ہو جاتا ہے، جہاں سے اس
 پرندے کے لئے قصے شروع ہوتے ہیں۔ اس بیان کی معنویت پر گفتگو قدرے بعد میں
 ہوگی، بنیادی بات یہ ہے کہ جو قصہ افسانے کا ادھیر عمر کا لے خاں سنا رہا تھا۔ وہ اس پتی
 کے قصوں کے سامنے ماضی کی بات ہے اور بچے کے قصے اس کا حال ہیں۔ یعنی نئے نئے
 وہ طرح سے ہیں ایک وہ جو اس افسانے کی شکل میں کالے خاں سنا چکا اور وہ وہ
 جو اب قلم آرا سنا رہی ہے۔ پہلا قصہ ماضی یعنی تاریخ کا بیان اور دوسرا واقعہ کا بیان۔
 اس روشنی میں دیکھئے تو افسانے کا کردار (راوی) قصہ نہیں سنا رہا تھا، واقعہ بیان کر رہا
 تھا، جو اب زمانہ مزرے کے ساتھ ایک افسانہ یعنی ایک سہانی ہفت میں تبدیل
 ہو گیا ہے۔ کالے خاں کی قلم آرا ایک گزرا ہوا واقعہ یعنی اپنی موجودہ شکل میں ایک
 سہانی ہفت ہے، اور ٹھہری قلم آرا کی قلم مینا ایک زندہ وجود!

مگر یہ قلم آرا طاقوس چمن کی مینا کون ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے
 افسانے کی قدرے پیچیدہ ہفت میں اترنا ہوگا جہاں قفس کا Signifier ایک ہی جگہ
 (Palimpsest) کی حیثیت رکھتا ہے، جس میں ایک کے اوپر دوسری اور پھر اس پر
 تیسری تحریر کندہ ہے کہانی میں تین قفس ہیں۔ ایک مرمری Signifier طاقوس چمن
 کا قفس ہے۔ اس قفس کے متعلق کالے خاں کا بیان ہے کہ
 ”سامنے ہی چپو ترے پر حضورِ عالم کا ایسی دی قفس نظر آ رہا تھا۔“

میں سمجھتا تھا کوئی بڑا خوبصورت پنجرہ ہوگا، بس! مگر اُسے دیکھ کر میری
 تو آنکھیں کھلی نہ کھلی رہ گئیں، نفسِ سیا تھا، ایک عمارت تھی
 اس کے بعد وہ باہر چلے گئے اور میں پھر نفس کو دیکھنے لگا اندر سے وہ ایک
 چھوٹا سا قیصر باغ ہو رہا تھا۔ اس ”نفس“ کی ملازمت کے آداب سکھاتے ہوئے داروند
 نبی بخش کالے خاں سے کہتا ہے:

”کل نفس میں جانور چھوڑے جائیں گے۔“

”جانور چھوڑے جائینگے یا بند کئے جائینگے؟ میں نے نہیں کر کہا۔“

”ایک ہی بات ہے، اماں زبان کے خلیل چھوڑو اور مطلب کی سنو۔“

انہوں نے چہوڑے کی طرف اشارہ کیا اور پھر مجھ سے کہا۔

”چلو بیٹی نفس کے لئے چمن چھوڑو۔“

اور پھر اس میں سلطانِ عالم نے چالیس مینائیں آزاد کیں، جو بقول داروند
 نبی بخش، شہزادیاں تھیں۔ ان میں سے ہر ایک کا سلطانِ عالم نے ایک نام بھی تجویز
 فرمایا جس میں ایک کا نام فلک آرا رکھا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ کالے خاں ملازمِ سلطان
 عالم کی بیٹی کا نام بھی فلک آرا ہے۔

طاؤس چمن کے اس نفس کے بیان میں اس تواتر سے Signified کی
 جہتیں بدلتی چلی جاتی ہیں کہ افسانے میں معنی خیزی کا تحرک کسی ایک جہت کا پابند نہیں رہ
 جاتا۔ اب صورت یہ بنتی دکھائی دے رہی ہے کہ ایک Signifier ”ایسی دی نفس“ ہے کہ
 ایسی دیکھا گیا ہے اور نفس ہے مثال ایک محل کے اور اس کا درون چھوٹے سے قیصر باغ کی
 طرہ ہے، جس میں پرندے قید نہیں آزاد کئے گئے ہیں اور جن کی مثال شہزادیوں کی سی
 ہے، جس میں ایک شہزادی فلک آرا ہے، جو اس محل نما قیصر باغ کے حصار میں ہے اور ایک
 فلک آرا، کالے خاں کے گھر میں اس کی بیٹی ہے اور جب شہزادی صفت فلک آرا بولتی ہے تو
 کالے خاں یہ فرق کر سکتے سے قاصر ہے کہ یہ پرندہ بول رہا ہے یا اس کی بیٹی بول رہی ہے۔

تو فک آرا Signifier ہے پرندہ کا شہزادی کا اور معمولی مددگار کی بیٹی کا اور آرا آپ کو افسانے کا وہ آخری جملہ یا دہو، جو پہلے مذکورہ ہوا (یعنی فک آرا کا قلم و ہیں ختم ہو جاتا ہے جہاں فک آرا فک مینا کے نئے قلم شروع کرتی ہے) تو فک آرا Signifier ہے اس شہزادہ اس کی تہذیب و معاشرت کا جس پر اب گریزوں کا قبضہ ہے۔ فک آرا کی تختی (Palimpsest) کو ذرا غور سے دیکھئے تو ایک شہزادہ کی حکومت، اس کی تہذیب و معاشرت، اس کی فطرت کی معصومیت اور شہزادی سے اپنی مددگار کی بیٹی تک، اس Signifier میں اس حد تک آمیز، ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں رہا۔

فک آرا یہ ہے، معنی خیزی کا ایک غمخوار ہے، جس میں اس Signifier کا اپنے Signified سے ربط ہمہ جہت تحرک کی کیفیت رہتا ہے کہ قاری اسے کسی ایک معنی کے لئے متعین کر ہی نہیں سکتا۔

ایک دونہر آئینہ ہے، جس میں کالے خاں چوڑی کے انعام میں مرقعہ روبرو رکھا گیا۔ کالے خاں (راوی) کہتا ہے:

”میں بھول چکا ہوں کہ میں نے قید خانے میں کتنی مدت گزاری مجھے تو

ایسا معلوم ہوتا تھا کہ میری ساری عمر اسی پنجرے میں گزاری جا رہی

ہے۔ قیدیوں میں زیادہ تر لکھنؤ کے اوباش اور اٹھائی گئے تھے۔“

اور جب لکھنؤ پر قبضہ کے جشن میں انگریزوں نے قیدیوں کو آزاد کیا، جس میں کالے خاں بھی آزاد ہوا تو وہ لکھتا ہے:

”ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا

ہوں۔“

قید سے نکل کر انگریزوں کے لکھنؤ میں قدم رکھتے ہی کالے خاں کو کالہ

ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا ہے اور ان دونوں میں قدر مشترک

یہ ہے کہ یہ دونوں سزا و عقوبت خانے ہیں۔ اول تو کالے خال قید خانوں کو پنجرے کہہ رہا ہے تاکہ قاری کو یاد آئے کہ اسی افسانے میں ایک پنجرہ ”ایجادِ قفس“ طاؤس چمن میں بھی ہے جس میں پرندے قید نہیں کیے جاتے ’آزاد کیے جاتے ہیں اور ایک پنجرہ یہ عقوبت خانہ ہے کہ اس سے آزاد ہو کر آدمی خود کو قید میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ تو اب قفس پنجرہ صرف ایک مادی چہرہ پر مبنی نہیں رہ جاتا، بلکہ اس کیفیت سے مربوط ہو کر، جو طرح کے حصار کو ایک دوسرے سے مختلف بناتی ہے ایک نئی تمثیل میں منتجب ہو جاتا ہے۔ قید خانہ اور اس کے باہر انگریزوں کا لکھنؤ اذیت و عقوبت کے مادی مقابلہ ہیں جبکہ اس کے مقابلہ سلطان عالم کا لکھنؤ اور اس کا Miniature ایجادِ قفس ’آزاد کی، ضمانت، معصومیت اور سرشاری کا پنجرہ ہے۔ اس میں جانور قید نہیں کیے جاتے چھوڑے جاتے ہیں اور اس کے باشندوں کے Signifier پنجرے کے باہر کی آہانی کے لئے اتنی آسانی سے اپنے Signified بدل لیتے ہیں کہ ان کے درمیان چاندی کی پتلی تہیاں موم ہو جاتی ہیں۔

اس تفصیل کے بعد یہ عرض کرنا ہے کہ اس افسانے میں معنی خیزی کا ماخذ متن کے دو بنیادی ساختوں کے درمیان مثال، کنہ یہ یا اجزاء کا Syntagmatic ارتباط ہے۔ جس میں افسانے کے واقعات خود اپنی جگہ مکمل ہونے کے علاوہ، دوسرے واقعہ کو معنی دینے یا اس کی معنویت روشن کرنے کا فریضہ بھی ادا کرتے ہیں۔ یعنی ”ایجادِ قفس“ خود ایک داستانوی تشکیل ہے اور اس اعتبار سے ایک خاص طرح کی معنی خیزی کا حامل ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی یہ قفس، خود لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کو واضح دیتا ہے، جو افسانے میں اس قفس کی موجودگی کے بغیر آئینہ نہیں ہوتے۔ مثلاً جو سدھان عالم اپنے پرندوں کو ان کے نام سے پکارتے اور شیرنی (شیر نہیں) کو اس کی آواز سے پہچانتے ہیں، وہ اپنی رعایا کے ساتھ کیا سلوک فرماتے ہونگے۔ اور جس بادشاہ کے شیر و باجھی اس کی توجہ کے مشاق رہتے ہوں، اس کی اپنی رعایا میں مقبولیت

کیسی ہوں؟ اس کی تفصیل یا کیفیت مثال یا کنائے کے طور پر افسانے کی بافت سے تشکیل پاتی ہے۔

اسی طرح ایجا دی قفس کی فک آرا اور کالے خاں کی فک آرا، جو آؤ زنی منھاس و حرارت تک میں یکساں ہیں، ایک دوسرے کی معنی کو وہ جہات فراہم کرتے ہیں، جو اس افسانے میں ابھرتے ہیں۔ یعنی ان دونوں کے صفات کی یکسانیت کے حوالے سے یہ کہانی ایجا دی قفس کے اندر کی معلوم ہوتی ہے اور کبھی اس تمثیلی قفس کے باہر کی۔ کبھی فک آرا پرندہ سے زیادہ شہزادی معلوم ہوتی ہے اور کبھی کالے خاں کی فک آرا وہ معصوم پرندہ بنتی ہے جو اس قفس شہر میں آزادی کا فست اور شفقت سے معمور زندگی گزار رہی ہے۔

اس سے اس نتیجہ تک پہنچنا بالکل دشوار نہیں کہ اس افسانے کی معنی خیزی، اس کے اجزاء کے باہم ارتباط کی مربوطیت منت ہے اور اس کے تاریخی حوالے بھی جو اس (اشخاص، اثار، اور جمعوں کے نام) کی شکل میں اس افسانے میں شامل کیے گئے ہیں، اپنی بافت سے باہر، اس مخصوص معنویت سے محروم ہو جاتے ہیں، جو انہیں اس افسانے میں حاصل ہے۔ اس مشاہدہ کی نئی مثالیں اوپر نظر چلیں۔ اس معنی خیزی کے وسیع پیمانے پر ایک اور حوالے سے غور کریں۔ آفر افسانے میں شیرنی کی جگہ، جس کا نام موٹی ہے، براہ راست بیگم حضرت محل کا نام لکھا ہوتا، جو انگریزوں کے مکتوب پر قبضے کے خلاف جنگوں میں فوج مرتب کر رہی تھیں، تب بھی شیرنی سے سلطان عالم کے تعلق کی نوعیت وہی رہتی جو اس افسانے میں ہے۔ ایک بیگم کا اپنے شوہر سے توجہ طلب کرنا اور شیرنی کا بادشاہ سے توجہ کا طالب ہونا یکساں عمل نہیں اور ان کی معنویت دو بالکل مختلف سطحوں پر فعال ہوتی ہے۔ اب صورت یہ ہے کہ بادشاہ کے رموز کی ایک شیرنی، موٹی اور ان کے طاؤس چمن کی ایک مینا فک آرا، افسانے کے اختتام کے بعد بھی موجود ہیں، لیکن دونوں اپنی معنویت سے محروم ہو چکی ہیں۔ شیرنی جنگل میں اور فک آرا خود اپنے شہر

میں بے وطن ہیں۔ اور وہ تمام دانتیں، جوان دونوں Signifiers کو روشن اور متحرک رکھتی تھیں، ساقط ہو گئیں۔ افسانے کو اس نئے سیاق میں دیکھئے تو دونوں اپنے وجود سے مربوط اس تمام معنی خیزی سے صاف محروم معلوم ہوتی ہیں، جو انہیں سلطان عالم کے فیض توجہ و شفقت سے حاصل تھی۔ گویا افسانے میں ان دونوں Signifiers کی تختی (Palimpsest) کی ہر سطح پر لکھی ہوئی تحریر، انگریزوں نے لکسنو پر قبضہ کے ساتھ دھو بر منادیں۔

اس لئے یہ معاملہ صرف سن ستاون کی لڑائی، سلطان عالم کو کھلتے میں قید کرنا، قصہ باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، اور شاہی جانوروں کے شکار کا نہیں، بلکہ تاریخی بیانیہ کی اس یک جہتی کو روشن کرنے کا ہے، جس میں واقعے کے اسباب اور اس کے نتائج پر گفتگو کے بعد تاریخ ختم ہو جاتی ہے جانوروں پرندوں سمیت اس افسانے کا ہر کردار تاریخ نویسی واقعہ نگاری کے یک جہتی کردار پر سوالیہ نشان قائم کر دیتا ہے۔ ہر کردار اس متن میں جس نوع کی معنی خیزی اور ہمہ جہت تحریک سے مربوط ہے، وہ تاریخی بیانیہ کی سطحیت اور یک سمتی کو آشکار کرنے کی ایک تخلیقی ترکیب ہے۔ اس لئے یہ افسانہ ایک تہذیب شہر جہد زمانے کی کہانی نہیں رہ جاتا، اس کے تاریخی بیان کی نارسائی کا عملی اظہار بن جاتا ہے۔ غیر مسعود افسانے کی بافت میں تاریخ کو شامل کرتے ہیں اور اس عمل میں تاریخی بیانیہ کی تشکیل کو کھولتے (De-Construct) بھی جاتے ہیں۔ اس طرح ”طاؤس چمن کی مین“ افسانہ بھی ہے اور تاریخی بیانیہ کی نارسائی کا عملی اظہار بھی۔ تاریخی بیانیہ صرف واقعات بیان کرتا ہے، ان سے مربوط معنی خیزی کو نہ سمجھتا ہے نہ سمجھنا چاہتا ہے۔ تاریخ کی یہی وہ نارسائی ہے جسے یہ افسانہ بالکل روشن کر دیتا ہے۔

اب آپ ہی کہئے کیا کوئی تاریخی بیانیہ/مورخ واقعہ کو معنی خیزی کے ہمہ جہت تحریک میں تبدیل کرنے کی ایسی صلاحیت رکھتا ہے، جو غیر مسعود کے اس افسانے میں بالکل سطح پر نمایاں ہے؟

”طاؤس چمن کی مینا“ کا تجزیاتی مطالعہ: ترقی پسند نقطہ نظر سے

منشائے مصنف اور تصنیف میں خود مصنف کے وجود کی اہمیت سے انکار کے اس زمانہ میں شاید یہ کچھ عجیب معلوم ہو کہ ہم طاؤس چمن کی مینا کے مطالعہ کا آغاز مصنف کے ایک ایسے بیان سے کریں جس میں انھوں نے یہ بتایا ہے کہ یہ کہانی اُن کی دوسری کہانیوں سے کس طرح مختلف ہے۔ سائری سین پتا کو دیے گئے اپنے ایک انٹرویو میں غیر مسعود کہتے ہیں:

”یہ میرے لیے واقعی بہت بڑا مسئلہ ہے کہ بہت سے لوگ یہ کہتے ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا آپ کیا کہہ رہے ہیں۔ تو بھئی ایک کہانی بیان کی ہے۔ اس میں سمجھ میں آتا ہے۔ ایک قصہ بتایا سیدھا سیدھا، تو اس میں یہ کیا پوچھنا کہ اس میں کیا کہا ہے۔ جو کہا ہے وہ سامنے موجود ہے۔ طاؤس چمن کی مینا لکھنے کا سبب بھی بڑی حد تک یہ شکایتیں ہیں۔ خاص طور پر وہ آدمی ہیں جن کی وجہ سے یہ کہانی لکھی۔ ایک تو سوغات کے یڈیز محمود ایاز صاحب، انھوں نے کہا کہ اپنی کہانیوں میں آپ اپنی ایک انگلیاں بنا رہے ہیں، جو ہماری دنیا سے ذرا مختلف ہوتی ہے۔ ادھر محمد عمر میمن صاحب نے لکھا کہ آپ کی کہانیوں کا جو راوی ہے اُس کو پچھون کے لیے چھٹی دے کر کشمیر بھیج دیجیے۔ مطلب یہ تھا کہ ہر کہانی کا راوی تھا یہاں ایک ہی معلوم ہوتا ہے۔ تا پھر یہ کہانی لکھی اور میمن صاحب کو اطلاع بھی کر دی کہ اب ایک کہانی لکھی ہے جو اچھی ہے یا بُدی یہ ہم نہیں جانتے لیکن اس کا راوی یقیناً وہ نہیں ہے جو دوسری کہانیوں کا ہے۔“ (شب خون۔ مئی جون ۱۹۹۹ء، ص ۳۹)

طاؤس چمن کی مینا نیر مسعود کے الفاظ میں واجد علی شاہ کے سلسلہ کا سچا قصہ ہے۔ نیر مسعود کی مشترکہ بیویں میں کوئی واضح مقصد نظر نہیں آتا۔ انہوں نے ”سیمیا“ میں جابر بن حیان کا ایک قول بہ طور پیش لفظ نقل کیا تھا جس میں نقش کے مکمل ہونے سے کسب مسرت کرنے کا وعدہ کیا گیا تھا۔ لیکن طاؤس چمن کی مینا کے بارے میں وہ کہتے ہیں

”اس کو باقاعدہ ایک مقصد سے لکھا تھا، ورنہ کسی مقصد سے کہانی لکھنے کا تو قائل نہیں ہوں..... دو باتیں تھیں۔ ایک تو واجد علی شاہ کو بدنام بہت کیا گیا کہ بہت ہی بُرا آدمی تھا۔ اُس میں کمزوریاں بھی تھیں لیکن بعض بہت خوبیاں بھی تھیں۔ تو وہ اور اُس سے پھر لکھنؤ، لکھنؤ سے اودھ، اودھ سے مسلم، ہندو گویا چوری جو ہماری ٹریڈیشن ہے ہندوستان کی، اس کے متعلق ایک امپریشن یہ ہو گیا ہے کہ بہت ہی ڈیکڈنٹ لوگ تھے، اور اگر ایسے نہ ہوتے تو انگریزوں کا قبضہ کس طرح ہو جاتا۔ اور اب نہ ہمارے بچوں کو کچھ معلوم ہے کہ اُس وقت کیا زندگی تھی اور کیا اُس میں کوئی اچھائی بھی تھی، بس یہ کہ بڑے جاہل قسم کے بڑے بیک ورڈ لوگ تھے۔۔۔ تو میں نے سوچا کہ کچھ دلچسپ کہانیاں اس طرح کی لکھی جائیں کہ جن سے اندازہ بھی ہو کہ پہلے کی ٹریڈیشن کیا تھیں، اور ایک طرح کی ہمدردی اپنے پڑوسی سے پیدا ہو۔“ (شب خون۔ مئی جون۔ ۱۹۹۹ء)

اگر مصنف کے یہ بیانات ہمارے سامنے نہ بھی ہوں تو راوی کے انتخاب اور واجد علی شاہ بادشاہ کو بحیثیت ایک حساس انسان کے پیش کرنے کی کاوش، یہ دو ایسے نکات ہیں جن سے اس کہانی کا کوئی معروضی مطالعہ صرف نظر نہیں کر سکتا۔ راوی کا لے خاں نہ صرف ایک عام آدمی ہے بلکہ وہ معاشرہ کے اُس طبقہ سے بھی تعلق رکھتا ہے جو محنت مزدوری کرنے والوں کا طبقہ ہے۔ اگر ہم Point of View کو اُس کے نسبتاً

پُرانے معنوں میں میں تو کہا جائے گا کہ کہانی جس شعور کے وسیلے سے ہم تک پہنچ رہی ہے وہ ایک غریب اور محنت کش آدمی کا ہے۔ Point of View کا دوسرا تصور ان وسائل کو سمجھنے سے عبارت ہے جن کا استعمال کہانی کی تنظیم میں پڑھنے والے کے رد عمل کو کنٹرول کرنے کے لیے راوی کرتا ہے۔ اس زاویہ سے کہانی کو دیکھیں تو راوی کا لے خاں کے بیان کا غالب مقصد اُس حکومت اور اُس تہذیب کی ایک مثبت تصویر پیش کرنا ہے جس کو انگریزوں نے مسما کر دیا۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ وہ حکومت ایک مطلق العنان بادشاہت تھی، وہ معاشرہ ایک فیوڈل معاشرہ تھا۔ اُس معاشرہ کا ایک عام آدمی اگر بادشاہ کے حسن سلوک سے خوش ہو کر اُس عہد اور اُس نظام کے اوصاف حمیدہ بیان کرے تو اس بیان میں وہ کون سے عناصر ہیں جن سے کہانی میں ترقی پسند شعور کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس سوال پر غور کرتے وقت ذہن میں یہ بات رکھنا ضروری ہے کہ باوجود ایک واضح تاریخی پس منظر اور تیر ان کن حد تک حقیقی جزویات سے لبریز طاؤس چمن کی مینا کا مرکزی نقطہ واجد علی شاہ کی سلطنت کا آخری زمانہ اور اُس زمانہ کے واقعات نہیں ہیں۔ اس امر کی وضاحت کہانی کے آخری پیرا گراف سے بھی ہوتی ہے:

”لکھنؤ میں میرا دل نہ لگتا اور ایک مہینے کے اندر بندارس میں آ رہنا، ستاون کی لڑائی، سلطان عالم کا کھتے میں قید ہونا، چھوٹے میوں کا انگریزوں سے ٹکرانا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، قینہ باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، کٹہروں میں بند شاہی جانوروں کا شکار پھیلنا، شیرانی کا اپنے گورے شکاری کو گھائل کر کے بھاگ بٹکنا، گوروں کا طیش میں آ کر داروغہ نجی بخش کو گولی مارتا، یہ سب دوسرے قہقے ہیں اور ان قصوں کے اندر بھی قہقے ہیں۔ لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں پر ختم ہو جاتا ہے جہاں ننھی فلک آ رامیری گود میں بیٹھ کر اس کے نئے نئے قہقے سنانا شروع کرتی ہے۔“

باوجود ایک منظم اور مربوط پلاٹ کے اصل کہانی کا خارجی واقعات سے سروکار اسی حد تک ہے جس حد تک وہ راوی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ کہانی کا مرکزی نقطہ وہ انسانی واردات ہے جس میں ایک باپ اپنی بے ماں کی بیٹی کی محبت سے مجبور ہو کر اس کی دیرینہ فرمائش پوری کرنے کے لیے بادشاہ کے چمن سے ایک پہاڑی مینا چرا کر گھر لاتا ہے جب کہ اُس کو طوؤس چمن کی نگہ داری کے لیے مقرر کیا گیا ہے۔ اس طرح محبت اور ضمیر کی کشمکش جو اصلاً انسانی فطرت کے تضادات کا مظہر ہے اور جس کو کسی خاص وقت اور مقام سے مخصوص نہیں کیا جاسکتا، کہانی کی بنیادی تقسیم قرار پاتی ہے۔ یہی کشمکش آگے چل کر ایک دوسرے تناظر میں بھی سامنے آتی ہے جب کالے خاں کو بادشاہ کی طرف سے معافی اور اس کی بیٹی کو بادشاہ کی پہاڑی مینا کا تحفہ اس تنبیہ کے ساتھ مل جانے کے بعد کہ ”کالے خاں ولد یوسف خاں کو معلوم ہو کہ چوری اسی گھر میں کرتے ہیں جہاں، نگے سے ملتا نہ ہو۔“ بادشاہ کے وزیر اور ان کے حلیف اُس پہاڑی مینا کو حاصل کرنے کی اس لیے کوشش کرتے ہیں کہ ریزینڈنسی کے بعض انگریز افسران سے وہ مینا طلب کر رہے ہیں۔ ایک طرف کالے خاں، داروغہ نبی بخش اور احمد علی خاں کسی بھی طرح نہیں چاہتے کہ وہ مینا انگریزوں کو ملے تو دوسری طرف مفاد پرست امراء کے نمائندے اس پر تلے ہوئے ہیں کہ کسی بھی طرح انگریزوں کی فرمائش پوری ہو۔ اس مقام پر مینا کے قصہ کا ایک علامتی جہت اختیار کر لینا ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ آپ چاہیں تو اس کشمکش کو دیسی حکومت اور انگریزوں کے بڑھتے ہوئے غلبہ کی تمثیل کے طور پر دیکھ سکتے ہیں لیکن متن میں یہ سیاسی سے زیادہ ایک انسانی مسئلہ نظر آتا ہے۔ اپنے وطن اور اپنی تہذیب سے محبت کا اظہار نہایت فطری طریقے سے ہوا ہے گویا یہ اُن کرداروں کے باطن کی آواز ہے:

”تو سنو کالے خاں، ہم نہیں چاہتے کہ بادشاہی پرندہ ریزینڈنسی میں

جائے۔ تم چاہتے ہو؟“

”زندگی بھر نہیں۔“

بحیثیت مجموعی کہانی میں واجد علی شاہ کے دور کی جو تصویر ہمیں نظر آتی ہے اُس میں انسانی اوصاف کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اُس معاشرے کے مطلق العنان ہونے سے کوئی انکار نہیں کیا گیا ہے۔ یہ بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ اُس نظام میں کچھ ایسی خرابیاں تھیں جن کی پردہ داری نہیں کی جاسکتی لیکن اس ساری تصویر کشی میں جو زاویہ ہے وہ طبقاتی کشش کا زاویہ نہیں ہے۔ گویا یہ ایک ایسے معاشرے کی کہانی ہے جس میں آدمی، سماج اور حکومت کے کسی مجرذ تصور سے واسطہ نہ رکھ کر اپنی معمولی اور محدود زندگی کے تجربات کی روشنی میں اپنے گرد و پیش کو سمجھتا ہے اور اُس کے بارے میں کوئی رائے قائم کرتا ہے۔ گویا ذہن کی تشکیل حقیقی تجربے سے ہو رہی ہے۔ کالے خاں سے زیادہ تر حکام حتیٰ کہ بادشاہ تک کا سلوک مرہٹوں اور مشفقانہ تھا اور اُس نے اپنے محسنوں کی دریا دلی کا کھل کر اعتراف کیا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ چھوٹے مناد پرست اور سازشی جیسے لیکن ایسا معہوم ہوتا ہے کہ انسانی بہمدردی کو ایک بنیادی قدر کا درجہ حاصل تھا۔ مثال کے طور پر جب کالے خاں عرضی نوایس خشی امیر احمد کو اپنی چٹا سنا تا ہے تو صوفی منش خشی صاحب اُس کو بادشاہ کے دربار کی ریشہ وارانوں سے واقف کرانے کے بعد یقین دلاتے ہیں

”اچھا میاں کالے خاں منہ نے چاہا تو عرضی تمہاری حضرت کے

ملاحظے سے گزر جائے گی، آگے تمہاری قسمت۔“

کالے خاں جب حق محنت کی بات کرتا ہے تو خشی صاحب کہتے ہیں

”اس کا تو نام بھی منہ سے نہ لینا بات یہ ہے کالے خاں تمہارا

قصہ ہمارے دل کو لگ گیا ہے۔“

گویا عرضی نوایس سے لے کر بادشاہ تک سب میں خاں انسانی بہمدردی کا وصف تھا۔ غالباً واجد علی شاہ کے دور کی مثبت پیش کش کا بنیادی نکتہ یہی ہے کہ طرز حکومت اور طبقاتی ناہمواری کے باوجود کچھ ایسی اقدار تھیں جن کی پیروی امیر اور غریب سب کرتے تھے اور انھیں اقدار کی بنا پر وہ دور اور وہ معاشرہ اعلیٰ انسانی اوصاف کی نمائندگی

کرتا تھا۔ اپنے طبقاتی حدود میں رہتے ہوئے بھی لوگ ایک دوسرے کے دکھ درد کو سمجھ سکتے تھے گویا انسانی نقطہ نگاہ سے یہ معاشرہ باوجود اپنے تضادات کے ایک مربوط معاشرہ تھا۔ اسی معاشرہ کے ٹوٹ کر بکھر جانے کا المیہ طاؤس چمن کی مین میں سامنے آتا ہے۔ بہ قول غالب۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ، تمثال دار تھا

جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا یہ کہانی اصلاً محبت، ضمیر، جرم، احساس جرم اور سزا جیسے بنیادی انسانی مسئلوں سے عبارت ہے اور اس کی پیش کش ان معنوں میں ترقی پسندانہ ہے۔ اس میں ہر وقت کرداروں کے گرد و پیش اور خارجی واقعات کے دباؤ اور بعض صورتوں میں فیصد سن اثرات کا احساس برقرار رہتا ہے۔ جی آدمی کے ہر عمل پر بہت سی خارجی قوتیں اثر انداز ہوتی ہیں ان معنوں میں کوئی آدمی یکتا اور تنہا نہیں ہوتا اور نہ اس کی سوچ اور عمل صرف اس کے لیے ہوتے ہیں۔ کردار کا یہ تصور بھی ترقی پسند ادب کے تصور سے مطابقت رکھتا ہے۔ کہانی ان معنوں میں حقیقت پسندانہ ہے کہ راوی اور دوسرے کرداروں کو اس کا موقع دیا گیا ہے کہ وہ اپنے ذہن اور رد عمل کا حمل برا اظہار کریں۔ یہ کردار باغی نہیں ہیں نہ ان میں اپنے گرد و پیش سے شدید بے اطمینانی کا احساس پایا جاتا ہے بلکہ یہ تک کہا جاسکتا ہے کہ کہانی کے مثبت کردار ایک طرح سے Conformist ہیں۔ لیکن جو چیز ان کو خیر کی قوت کا نمائندہ بناتی ہے وہ ان کا انسانیت میں یقین ہے۔ ان معنوں میں طاؤس چمن کی مین ایک ترقی پسند طرز فکر کی نمائندگی کرتی ہے۔



افسانے کی ترقی پسند قرأت

(”کنڈا گام“ کی روشنی میں)

”افسانے کی ترقی پسند قرأت“ پر مضمون لکھنے کے لیے کہا گیا تو مجھے خیال آیا کہ عنوان اگر ”ترقی پسند افسانے کی قرأت“ ہوتا تو کیا صورت پیش آتی؟ ذہن فوراً ایک تضاد کی طرف گیا کہ قرأت سے پہلے اسے پڑھ کر معلوم کرنا پڑتا کہ افسانہ ترقی پسند ہے بھی یا نہیں۔ گویا دوسری قرأت اصل قرأت قرار پاتی۔ ایک دوسری طرح کی دقت زیر بحث عنوان کے ساتھ بھی پیش آ سکتی ہے، اگر افسانہ غیر ترقی پسند معیاروں کی ہمنوائی کرتا ہو۔ اس صورت میں سارا وقت عمر کی نوپا بھر کے سر پر منڈھنے میں نکل جائے۔

تنقید میں ”قرأت“ ایک نئی اصطلاح ہے۔ روایتی ”قرأت“ میں غالباً توضیح کا عمل شامل نہیں ہے۔ لیکن موجودہ قرأت میں ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ تخلیق میں معنی کو موجود بنانے کا کام بھی اس کے سپرد کر دیا گیا ہے۔ یہ کام دوسرے فنظوں میں تخلیق کو موجود بنانے کا کام ہے۔

ترقی پسندی کسی قدر واضح اور جدیدیت منتشر اور اثر ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے افکار سے عبارت ہے۔ لیکن یہ دونوں باتیں افسانہ کو اپنی تخلیق کا ڈھانچہ بنانے، کرداروں کی تشکیل کرنے اور واقعات کی ترتیب قائم کرنے یا ان کے از خود ہو جانے میں مداخلت نہیں کرتیں۔ البتہ جدیدیت کا معاملہ مختلف ہے۔ اس میں عام طور سے اس سارے بکھیڑے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔

تخلیق کی قرأت سے تو وہ نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں جو ترقی پسند، جدید یا مابعد جدید فکر کی طرف اشارہ کریں لیکن قاری کسی نقطہ نظر سے خود کو ذہنی طور سے مشروط کر کے اس سے حظ نہیں حاصل کر سکتا اور شاید تخلیق بھی خود کو پوری طرح اس پر منکشف نہ کرے، لیکن وہ لوگ جو فن اور دوسرے محلقات کا مطالعہ زیادہ گہرائی سے کرنا چاہتے ہیں، شرائط کو ذہن میں رکھ کر بھی ایسا کر سکتے ہیں۔ اگرچہ اس صورت میں مصنف، قاری مع قرأت اور تخلیق کو اپنے مستحکم وجودوں کے ساتھ تسلیم کرنا ہوگا۔

یہ خیال کہ وجود میں آ جانے کے بعد تخلیق اپنے خالق سے بے تعلق ہو جاتی ہے۔ اس حد تک تو درست ہے کہ وہ اس کی گرفت میں نہیں رہتی لیکن اس پر مصنف کا اقتدار دوسرے طریقوں سے قائم رہتا ہے۔ تخلیق پر سے مصنف کا نام ہٹا دیا جائے تو بھی کوئی خاص فرق نہیں پڑتا کیونکہ موت خرام ناز، انداز نقش پا سے بھی پہچان لی جاتی ہے۔

قاری کسی جانے پہچانے افسانہ نگار کی تخلیق کا مطالعہ کرتا ہے تو اس امید کے علاوہ کہ افسانہ لہجہ ہوگا، اس کی کچھ اور بھی توقعات ہوتی ہیں، مثلاً کرشن چندر سے رواں دواں زبان، منظر نامے اور تھوڑی سی رجائیت، بیدی سے تھوڑی سی پنجابی ثقافت اور کھر دری زبان کے درمیان کہیں کہیں ایک دوسرے کو دھندلاتے ہوئے عربی اور فارسی کے الفاظ، منو سے چست مکالمے اور جنس، عصمت سے جرأت مندانہ نسائی اظہار اور قرۃ العین حیدر سے انسانی رشتوں کے حوالے سے شہروں اور ان سے زیادہ قصبائی زندگی کی ممتی ممتی تصویریں اور ان پر ایک اداس کر دینے اور اداس ہو جانے والی نظر۔

ہر عہد میں الفاظ کا تقریباً مشترک خزانہ، زبان کا کم و بیش یکساں ڈھانچہ اور بڑی حد تک ایک دوسرے سے ملتے جلتے اظہار کے وسیلے سارے ہی لکھنے والوں کو دستیاب ہوتے ہیں۔ موئے طور پر اس خزانے کا اتنی سچا سی فی صدی مشترک اور

باقی غیر مشترک حصہ ہر بڑے مصنف کے تصرف میں اس طرح آتا ہے کہ اس کی پہچان بن جاتا ہے۔ ہر بڑا مصنف الفاظ اور زبان سے اپنے طور پر کھیتا ہے، انھیں اپنے انداز میں برتا ہے اور غلطیاں بھی کرتا ہے۔ زبان و بیان کی یہ غلطیاں اکثر صورتوں میں پہلے انحراف، تجاوز اور کج روی قرار پاتی ہیں، پھر برداشت کی جاتی ہیں اور آخر میں اکثر زبان کا حصہ بن جاتی ہیں۔ قاری کی توقعات میں زبان کے استعمال کا یہ پہلو بھی ہوتا ہے۔

موضوعات سے عہدہ برآ ہونے کا انداز بھی ہر بڑے مصنف کا مختلف ہوتا ہے کرشن چندر اور منٹو دونوں نے فسادات پر افسانے لکھے، لیکن ”ہم وحشی ہیں“ کے افسانوں اور ”موذیل“، ”کھول دو“ اور ”نو بہ ٹیک سنگھ“ وغیرہ کی قرأت بڑی حد تک مختلف توقعات کے ساتھ کی جاتی ہے۔

کرشن چندر کے سلسلے میں رجائیت کا ذکر پہلے آ چکا ہے جو ان کے یہاں کبھی طنز، کبھی تضاد اور کبھی واضح صورت اختیار کرتی ہے۔ ترقی پسندوں کے یہاں رجائیت ایک مستقل قدر کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے لیے وہ معنوب بھی رہے۔ رجائیت کی بحث تفصیل طلب ہے لیکن اس قدر تو کیا جاسکتا ہے کہ وہ قنوطیت کے برعکس توازن اور ذہنی ہم آہنگی کے قریب ہے۔ مضمطر طور سے فرایڈ بھی یہی مانتا ہے۔

ترقی پسندی کے بارے میں ایک بات ہمیشہ ذہن میں رکھنے کی ہے۔ یہ ایک قدری، نیم سیاسی اور نیم ادبی نقطہ نظر ہے۔ ظاہر ہے اس میں مارکس کو بالادستی حاصل نہیں ہو سکتی۔ عام طور سے یہ صورت تھی کہ معاملہ چونکہ عام قاری یا قارئین سے تھا اس لیے آسان زبان پر تھوڑا سا اصرار اور غیر ضروری تجربوں سے تھوڑا سا اجتناب کیا جاتا تھا۔ ترقی پسند تخلیق میں ازکار رفتہ اقدار پر سوائے قلم کرنا مقبول تھا اور تو ہم پسندی ناپسندیدہ سیاسی عنصر کے طور پر آزادی کی خواہش اور اس کے تصور کے مافیہ میں غریب لوازی کی بلکی سی آمیزش بھی تھی۔ تخلیق میں غریب غریب اسی راستے سے آتے تھے۔

ان ساری باتوں کا تعلق ترقی پسند قرأت سے ہے۔ ترقی پسندی کے عروج کے دنوں میں قاری کی توقعات نے مطالبے کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ یہ مطالبے صرف تنقید کے نہیں تھے۔ ترقی پسندی کو اچھا کہیے چاہے بُرا، لیکن یہ مان لیجیے کہ اس کے عروج کے دنوں سے زیادہ معاصر ادب اور قاری ایک دوسرے کے شریک حال کبھی نہیں رہے۔ وہ ذور سوشلزم کی مقبولیت کا تھا اور اس نقطہ نظر نے پڑھے لکھوں اور غیر پڑھے لکھوں کے دل و دماغ میں کچھ اس طرح گھر کر لیا تھا کہ وہ ایسی تحریروں کی تلاش میں رہتے تھے جن میں ان تصورات کی آنچ ہو۔ اس وقت ترقی پسند افسانے اور قاری کے درمیان تعلق کی کیفیت شیر و شکر کی ہوتی تھی، تیل اور پانی کی نہیں۔

کسی دوسرے نقطہ نظر نے ادب سے اس طرح للک کے پیار کرنے والا قاری نہیں پیدا کیا.....

ترقی پسند قرأت میں تخلیق کی حیثیت وہ نہیں ہوتی جو بار کلمے کی مثالیت میں خارج کی ہوتی ہے اور جس کے بارے میں طنز اکہا گیا ہے کہ آنکھیں کھولیں تو خارج آ موجود ہوا اور بند کر لیں تو نابود۔ یہ مثالیت فلسفہ میں ہو یا ادب میں، انسان تک کے وجود کو بھی مسترد کر دیتی ہے۔ لیکن بار کلمے کے تصورات کے باوصف، خارج قائم ہے اور اپنے وجود کے لیے دیکھنے والے کی آنکھ کا محتاج نہیں، اسی طرح تخلیق بھی دائم و قائم ہے اور اپنے ہونے کے لیے قاری پر منحصر ہیں، یعنی ”میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک“ کی کیفیت نہیں۔ کیا زمانہ آن لگا ہے۔ سب مصنف گیا، پھر تخلیق اور اب شاید قاری کی باری ہے۔ خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا، کہنا بس یہ ہے کہ توضیح و توجیہ قاری کی محتاج ہوتی ہیں، خود تخلیق نہیں اور قاری یا قرأت کی شہنشاہیت کا فلسفہ دراصل تفہیم اور تخلیق کو ایک سمجھ لینے کے خطِ بحث کا نتیجہ ہے۔

یہ تو تھیں کچھ باتیں ترقی پسند قرأت سے متعلق۔ اب کچھ باتیں ”کنڈا گام“

کے حوالے سے۔

یہ افسانہ کرشن چند نے ۱۹۶۶ء میں لکھا تھا۔ بیس پچیس سال قبل لکھا ہوتا تو وہ، جو بعد میں کٹر بابا بن گیا، ہارمان کر فقیر یا پروہت نہ بنتا، انقلابی بن جاتا۔ یہ بات امکانات کے حدود کی جانب اشارہ کرتی ہے کیونکہ تخلیق اپنے وقت کی فکر، حاوی رجحانات اور مجموعی فضا سے بے تعلق نہیں رہ سکتی۔ یہ بات ترقی پسند تنقید نے بھی اور بار بار کہی، اگرچہ اپنے سارے پھیلاؤ اور مضمرات کے بغیر۔ ویسے اس کی کوئی ایسی ضرورت بھی نہیں تھی۔ اس وقت تھوڑے لکھے کو بہت جاتا جاتا تھا۔

لکڑ بابا کی جوانی کے دن بڑی محرومیوں اور ناکامیوں کے تھے۔ کم عمری کی شادی کے علاوہ اسے کوئی کامرانی نصیب نہیں ہوئی۔ تین بار بائی اسکول میں فیل ہونے کے بعد وہ بمبئی چلا آیا، وہاں پانچ سال ٹھوکر میں کھائیں لیکن چھ ہاتھ نہ آیا۔ انقلابی بننے کا زمانہ نزر چکا تھا اور بدلے ہوئے زمانے نے دو وقت کی روٹی کا سہیتا نہ کیا اور جب نقوں پر فاقے لگنے لگے تو وہ سادھو بن گیا۔

زمانہ وہ ہے جب مذہب اپنی روایتی رومانیت سے محروم ہونے کے بعد چھوٹے بڑے مفادات کی نگہبانی کے لیے استعمال ہونے لگا ہے۔ آئیے دیکھیں کہ مذہب کا یہ رنگ لکڑ بابا کو اور بعد میں بہت سے دوسروں کو کیا دکھاتا ہے، اور وہ بھی لکڑی کے ایک چھوٹے سے ٹکڑے میں۔ ”سر پر جٹا، ماتھے پر تیوریاں، بڑی بڑی پھیلی ہوئی آنکھیں اور کھلے ہوئے ہونٹ جن کے اندر ہاتھی دانت کے دانت لگے تھے۔ گردن پر ناگ پھن کا ایک حصہ موجود تھا جس سے خیال ہوتا تھا کہ یہ لکڑی کی مورتی غالباً شو کی ہوگی اور اس سنے کی تفسیر تھی جب شو جلال میں آگئے تھے اور ساری دنیا کو بھسم کرنے پر تمل گئے تھے۔“

لکڑ بابا نے داڑھی بڑھالی۔ گيروے کپڑے پہنے، سیاہ رنگ کی بڑی بڑی مالا میں اپنے گلے میں ڈال لیں اور اس گلی کے نلڑ پر جامن کے پیڑ کے نیچے آ بیٹھا اور گویا پورا سادھو بن گیا۔ لیکن ابھی وہ شخصیت بھی تو ساتھ لگی ہوئی تھی جس میں

کنڈا گام کی زندگی، امتحان میں تین بار فیل ہونا، کم عمری کی شادی، ایک بچی اور پھر بہی میں محنت مزدوری سے روٹی کمانے کی کوشش میں ناکامی اور فاقوں پر فاقے شامل تھے۔

نفسیات کا ایک نکتہ یہ ہے کہ کوئی شخص، دو شخصیتیں لمبے عرصے تک ساتھ ساتھ نہیں رہ سکتا ان میں سے جو قوی ہوتی ہے وہ دوسری کو ختم کر کے اس کے وہ حصے جو اس کے کام کے ہوتے ہیں اپنے آپ میں شامل کر لیتی ہیں۔ یہاں بھی یہی ہوا۔ نفسیات نے اپنی بات کہہ کر تو چھٹی پالی لیکن یہ نہیں بتایا کہ وہ کیا ہے جو ایک شخصیت کو قوی اور دوسرے کو کمزور بنا دیتا ہے۔ یہاں تھوڑی سی ترقی پسندی داخل ہو جاتی ہے۔ سادھو بننے کے وقت تک اس کی جو شخصیت تھی اس کا ذکر افسانے میں بے حد مختصر ہے۔ سبب اس کا یہ ہے کہ جو چھ بھی تھا ایسا نہ تھا کہ اسے سنبھال پاتا۔ اور ایسا نہ ہوتا تو اسے یہ انکشاف کیسے ہوتا کہ مڑی کا وہ ٹکڑا جو اس کے پاس تیس سال سے ہے، دراصل ٹوجی کی مورتی ہے۔ دوسری شخصیت نے جنم اسی جگہ لیا اور پھر اس دھندے سے شروع ہی سے تین چار روپے روز ملنے لگے اور بعد میں اتنے کہ سارے خرچے پانی کے بعد بیچ رہتے اور انھیں دیوال کے نیچے کی زمین میں مٹی کی بانڈی میں چھپا کے رکھنا پڑتا۔۔ جنسی آسودگی، گھر بھیجے جانے والے روپیوں سے حاصل ہونے والے سکون، ہر دوسرے تیسرے سال کاشی یا ترائی کے بہانے کنڈا گام کے سفر، بیٹی کی شادی، دونوں بیٹیوں کی تعلیم اور خدمت گزار چنبی کی موجودگی نے نئی شخصیت کو اس قدر مضبوط کر دیا کہ دوسری شخصیت، جو یوں ہی ٹوٹی پھوٹی تھی، دھیرے دھیرے ختم ہو گئی۔ زبردست کے ہاتھوں بے بس کی موت۔۔۔ ترقی پسندی یہ بھی تو ہے کہ یہ سلسلہ کسی طرح ختم ہو۔

تیس برس تک ایک ہی جگہ بیٹھے بیٹھے جب وہ اوب کر سیر و سیاحت کے لیے بے چین ہوتا ہے تو قاری کو امید بندھتی ہے کہ وہ اس جھیلے سے نجات چاہتا ہے۔ لیکن کون ”وہ“؟ کوئی دوسرا ”وہ“ تو اب باقی نہیں رہ گیا ہے اور جو ہے وہ ایک بھی قدم

سب نہیں بڑھاتا اور بہانے ایجاد کر کے دو قدم واپس لے بیٹا ہے (بیوی کی دلیل،
 نگی گائی روزی، چنبیلی کی کشش، سب اس ضمیر کو تھپکیاں دینے کے بہانے ہیں جو وہاں
 ہے ہی نہیں)۔ موجودہ شخصیت اور اس کے جسم کے ساتھ جو ہونے والا ہے اس کے
 اثر سے اب تک کی کہانی میں ہیں ضرور لیکن ان پر نظر اس وقت پڑتی ہے جب سب
 کچھ ختم ہو جاتا ہے۔ پھر بھی اس وقت تک کی کہانی کی قرأت سے یہ یقین ہو جاتا ہے کہ
 پہلے وانی شخصیت کو شوچی کے جلال نے مجسم کر دیا ہے۔ سیاحت کے لیے بے تابی کسی
 تہذیب کا نہیں بلکہ اس ڈھونگ کے استحکام کا استعارہ ہے۔۔۔ اور سیاحت کی منزل میں
 کیا ہیں! سوئٹزرلینڈ، اٹلی یا فرانس؟ تو بہ کیجیے، وہ ان ملکوں کی سیاحت کرنا چاہتا ہے
 جہاں قدیم ہندو کلچر کے باقیات پائے جاتے ہیں۔۔۔ ہالی کا جزیرہ اور تھائی لینڈ،
 اورنگ کور کے پرانے مندر اور بنگاک کے پگوڈا۔۔۔ افسوس، خاک کی اپنے ضمیر سے
 جاننے کی یہ خواہش بھی ڈھونگ ہے۔ لکڑی باریک پڑتا ہے لیکن جان نہیں راتا۔ اسے
 اپنے جسم کے مافقی نظام پر بے حد بھروسہ ہے۔ یہ بھروسہ شوچی کی طاقت کے
 سہارے پر یقین کے سبب بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن حالت بگڑ جاتی ہے۔ میسور کے
 کنڈاگام کو مہاراشٹر میں شامل کرنے کے لیے تحریک زور شور سے جاری ہے۔ ایک
 جہوں نکالا گیا ہے۔ اس کے غرے ہیں۔ ”کنڈاگام لے کے رہیں گے“، جس کے
 لیا ہے مہاراشٹر دھام، لڑکے لیں گے کنڈاگام“ وغیرہ۔۔۔ لکڑی باریک پر ہندیائی کیفیت طاری
 ہے اور شاید اپنے وطن کا نام بار بار سننے کی وجہ سے اس کے مونہہ سے نکل جاتا ہے
 ”کنڈاگام“۔

”سادھو بابا بھی ہمارے ساتھ ہے، کنڈاگام کا نام بیٹا ہے۔“ جہوں کی ٹھڑی کا
 ایک شخص بہتا ہے۔ چنبیلی بھیڑ کو ہٹانے کی کوشش کرتی ہے۔ کوئی نس سے مس نہیں ہوتا۔
 ”خروہ اور لکڑی بابا کا چیلہ جگن ناتھ ہاتھ جوڑ کے کہتے ہیں۔
 ”بابا بچیں گے نہیں، مرنے والے ہیں۔ اب کوئی دم کے مہمان ہیں۔“

اس کے بعد کے دس بارہ مکمل اور نامکمل جملے کرشن چندر ہی سے سنئے۔
”بچیں گے نہیں؟“

”مرنے والے ہیں؟“

”کوئی دم کے مہمان ہیں؟“

ایک سر پھرا بولا

”مرنے والا تو ہنسی ہے، سارے لکڑیاں دو ابھی۔“

”ہاں پیٹرول چھڑک کے پھونک دو۔“

”مر جائے گا تو نام کر جائے گا۔“

”اخباروں میں نکلے گا ایک مراٹھی سب ڈھونڈا گا م حاصل کرنے کے لیے مر گیا۔“

”پھر دیکھتے کیا ہو، لگا دو آگ۔“

”نہیں نہیں۔ چینیلی آخری نوجوان کی بات سن کر زور سے چیختی۔ مگر اس کی

کسی نے نہیں سنی۔“

چینیلی اور جٹن ناتھ کو دھتکے مار کر وہاں سے ہٹا دیا گیا۔

”بھگوان سے لیے دیا کرو۔ بھگوان کے لیے۔“ چینیلی گھٹنوں کے بل جھک کر

رحم کی التجا کرنے لگی۔ اتنے میں ایک نوجوان دوڑتا ہوا آیا۔ اس نے پیٹرول کا پورا ڈبہ

لکڑی بابا پر چھڑک دیا۔ ”کیا کرتے ہو! کیا کرتے ہو!! چینیلی دو ہتھ مار کر اپنا سینہ کوٹ

کے بولی۔

”ابھی تو یہ زندہ ہے۔ زندہ ہے۔“

”کنڈا گام زندہ باد۔“

لکڑی بابا جل رہا ہے لیکن لکڑی بابا زندہ باد کے نعرے لگ رہے ہیں۔ نوجوان کو

پیٹرول چھڑکتے صرف چند لوگوں نے دیکھا تھا۔ باقی سمجھے لکڑی بابا نے کنڈا گام کے لیے

اپنی جان کی آہوتی دی ہے۔ اتنے میں دو پولیس فوٹو گرافر آ جاتے ہیں اور منظر کیمرے

میں بند کر لیا جاتا ہے۔ کیسا زبردست اسکوپ ہے۔ پھر زور کی آندھی آتی ہے، موسلا دھار بارش ہوتی ہے اور لکڑی بابا کی راکھ کی آخری چٹنی تک بہا لے جاتی ہے۔ اور اگلی صبح، ہاں لکڑی دیول ایک طرف اوندھا پڑا ہے اور رات کی تاریکی میں جگن ناتھ لکڑی بابا کی عمر بھر کی کمائی لے کر اڑن چھو ہو گیا ہے۔ اب دو چار باتیں، مختصر اے۔

شو جی سب کچھ بھسم کر ڈالتے ہیں۔ یہ تو انھیں کرنا ہی تھا۔ تین دوسرے تصدات سامنے کے ہیں۔ کنڈا گام کے لوگ مہاراشٹر میں شامل ہونے کے خلاف تھے۔ وہ بھی رہا ہوگا۔ لیکن موت اس کی ایسے ہوتی ہے جیسے وہ اس کا حامی ہو، کاٹھ کی مورتی جس نے اسے مالا مال کیا وہی اسے راکھ میں تبدیل کر دیتی ہے اور وہی جگن ناتھ جو تھوڑی دیر قبل اس کی زندگی کی بھیک مانگ رہا تھا سب کچھ لے کر چپت ہو جاتا ہے..... اور دل کو دبا دینے والے دو جملے۔ ”ابھی تو یہ زندہ ہے۔ کنڈا گام زندہ باد۔“

”کنڈا گام“ کرشن چندر کا نہایت عمدہ افسانہ ہے۔ اس کے ہاوجود کہ انھوں نے اس میں ایک جگہ اپنے تبصرے سے بے جا مداخلت کی ہے۔ اور بھی دو ایک مجہول ہیں۔

یہ بات پہلے ہی کہی جا چکی ہے کہ یہ افسانہ پچیس سال پہلے لکھا گیا ہوتا تو وہ شاید کا مرید بن جاتا۔ اب یہ کہنا ہے کہ دس پندرہ سال بعد لکھا گیا ہوتا تو لکڑی بابا جگن کے بجائے چپل کے پیڑ کے نیچے کی زمین کا انتخاب کرتا۔ لکڑی کی مورتی سے کام نہ چلاتا، درخت کی جڑ میں گول چکنے پتھر رکھتا، پتھر پر اوپر کی جانب تشقہ کھینچتا، بھجن یہ تن کرتا اور دھیرے دھیرے مندر بنا لیتا اور چڑھاوے کی کمائی ہانڈی میں گاڑنے کے بجائے بینک کے لا کر میں رکھتا۔ وقت بھی کیسے کیسے کھلو اڑ کرتا ہے۔

اس افسانے کی مخالفت میں ایک اور تعریف میں کئی خطوط کتاب میں شائع ہوئے تھے۔ اُس وقت تک لوگوں نے، پڑھنے والوں نے حالات سے ہار نہیں مانی تھی،

امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹا تھا، آنکھوں نے خواب دیکھنا بند نہیں کیے تھے۔ چنانچہ
ایک خط میں بھی افسانے کی کمزوریوں کی نشاندہی نہیں کی گئی تھی۔

”کنڈا گام“ کی قرأت ”دوفر لاٹنگ لمبی سڑک“ اور ”سوگنز کی دوڑ“ ایسے
افسانوں کو ذہن میں رکھ کر کی جائے تو یقیناً کچھ اور پہلو سامنے آئیں گے۔ ترقی پسند
قرأت مصنف کی کسی تخلیق کو آنکھوں سے دور کرتے وقت اس کے مجموعی کام کو ذہن میں رکھنے کی
مویہ ہے۔



لاہور کا ایک واقعہ

(حقانیت، تائیدیت اور التوائے عدم یقین)

مصر کی اساطیری کہانیوں میں ایک واقعہ ہورس کی آنکھ کا ہے۔ اسے ولسنات بھی کہتے ہیں۔ یعنی ”مکمل اکائی“ ہورس فکلی خدا ہے، جس کی ایک آنکھ چاند ہے اور دوسری آنکھ سورج۔ ایک زبردست معرکے میں ہورس کی ایک یا دونوں آنکھیں زخمی ہو جاتی ہیں۔ ہورس سینھ کے خسیوں کو زخمی کر دیتا ہے اور سینھ ہورس کے چاند کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے۔ قدیم مصری باشندے اس واقعے سے چاند ربن اور قمری گردش کو جوڑتے تھے۔ چاند کا خدا تھوت چاند کے ٹکڑوں کو ڈھونڈ کر آنکھ کو از سر نو مکمل کر دیتا ہے۔

صنمیات میں، فوق الفطرت واقعات کی کثرت ہے خواہ ان کا تعلق دنیا کے کسی بھی خطے سے ہو۔

آج تک کسی نے اساطیری کہانیوں کو کبھی بھی سچائی کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش نہیں کی۔ نہ با اس کے متعلق سوچا بھی نہیں گیا۔ Myth and Reality ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ٹھیک اسی طرح Fact and Fiction ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ اردو میں بھی تقریباً یہی صورت حال ہے۔ اساطیری کہانیاں تعبیر و تفسیر سے ماوری سمجھی جاتی ہیں۔ انھیں تنقیدی موشگافیوں اور تعبیری جراحی کا شکار نہیں بننا پڑتا۔ اسطور فی نفسہ اسطور ہیں۔ افسانوں کو یہ تحفظ میسر نہیں۔

فلکشن یا افسانے کو اپنے تخلیقی سفر میں متعدد درکاوٹیں درپیش رہتی ہیں۔ کبھی اسے حقیقی زندگی سے موازنہ کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے تو کبھی اس کا سامنا التوائے

عدم یقین سے ہوتا ہے۔ کہیں اس کا راستہ تاریخت روکتی ہے تو کہیں اسے زمانی کسوٹی پر پرکھا جاتا ہے۔ دنیاوی حقائق کی کموار تو ہمہ وقت اس کے سر پر لٹکی رہتی ہے۔ لب و لباب یہ کہ فکشن یا افسانے کو فی نفسہ قبول کرنے کا ادبی رواج نہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا مخصوص بہ افسانہ سچائیوں اور عقیدوں کی تلاش ممکن ہے؟ کیا مخصوص بہ تاریخ تحقیقی اصول کو افسانوں کے سلسلے میں نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ بطور خاص ان افسانوں میں جو تاریخی واقعات پر مبنی ہوں۔

نظریاتی سطح پر ان تمام امور پر گفتگو ممکن بھی ہے اور واقعتاً موجود بھی ہے۔ اہم ترین سوال تو یہ ہے کہ آیا ان نکات کو درون افسانہ مباحث کا موضوع بنایا جاسکتا ہے؟

”الابور کا ایک واقعہ“ شمس الرحمن فاروقی کا وہ افسانہ ہے، جس میں مذکورہ نکات پر مکالمہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

غالباً یہ بتانا دلچسپی کا سبب بن سکتا ہے کہ اس نوع کے بیشتر مباحث کا اختتام 221B Bakers Street, London پر ہوتا ہے۔ یعنی مشہور افسانوی کردار شرابک ہومز کی جائے قیام کسی مشہور افسانے کے پس منظر میں فکشن کے حوالے سے سچائی، تاریخت، منطق وغیرہ سے متعلق مفروضے پیش کرنا نسبتاً آسان ہے۔ کسی طلاق ضابطے کے پیش نظر ان نکات پر گفتگو کرنا مشکل ہے اور کسی ایسے افسانے کے ذریعے ان امور پر مکالمہ قائم کرنا، جو اپنے آپ میں تخلیقی فن پارہ ہو، نہایت ہی وقت طلب عمل ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے نہایت ہی دشوار گزار راستے کا انتخاب کیا ہے۔

مذکورہ افسانہ، افسانہ تو ہے ہی اس کے ساتھ ہی یہ ایک Metafiction اور ایک Frame Narrative بھی ہے۔ یہ Metafiction اس لیے ہے کہ یہ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو خود کہانی کہہ رہا ہے۔ تاہم یہ فی نفسہ Metafiction نہیں۔ کیونکہ Metafiction میں ”کیا اور کیسے“ پر تاکید ہوتی

ہے جب کہ مذکورہ افسانے میں ”کیوں“ اور ”کس لیے“ پر زور ہے۔ اس اعتبار سے اسے ایک اطلاقی Metafiction کہا جاسکتا ہے۔ یہ narrative Frame اس لیے ہے کہ اس میں افسانہ در افسانہ ہے۔ تاہم یہ ایک منفرد Frame narrative ہے کیونکہ اس کے Frame کو بھی اتنی ہی اہمیت حاصل ہے جتنی کہ اصل افسانے کو۔ عموماً طور پر فریم کی وہ اہمیت نہیں ہوتی ہے جو کہ اصل افسانے کی ہوتی ہے۔ یہ اس ہمد الف لیلی کے فریم کو کون یاد رکھتا ہے؟

”لاہور کا ایک واقعہ“ ایک تخلیقی کاوش ہی نہیں ایک بامقصد اور ایک منفرد اطلاقی اعلان بھی ہے۔ یہ ایک منفرد فن پارہ ہے کیونکہ اس کے مقصد کا تذکرہ تقریباً اعلانیہ انداز میں بیرون افسانہ کیا گیا ہے۔ جس افسانوی مجموعہ میں یہ شامل ہے، اصل مصنف لکھتا ہے۔

”میں نے ایک خواب دیکھا اور جب میں جاگا تو وہ خواب غیر معمولی طور پر پوری تفصیل کے ساتھ میرے حاشیے میں موجود تھا۔ اس خواب کا انجام بھی اوتھورا اور بے اصول ہے۔ اس کے لیے ایک انجام متصور کیا پھر اس انجام میں آپ ہی آپ افسانے یعنی فکشن کی معنی نوعیت اور نظری تنقید سے متعلق کچھ باتیں آگئیں۔“

مجموعے کے آغاز میں Susan Sontag کے حوالے سے لکھا ہے

”Fiction and factuality are of course not opposed
یعنی افسانہ اور حقیقت ایک دوسرے کی ضد نہیں۔

مذکورہ مجموعہ میں کل پانچ افسانے ہیں لیکن مفصل نظریاتی مباحث صرف ”لاہور کا ایک واقعہ“ میں موجود ہیں۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجموعہ کے آغاز میں Susan Sontag کا موقف ہے۔ اس موقف کا اعادہ دیباچہ میں ہے اور وضاحت، اطلاقی وسعت اور نوعیت کے ساتھ، لاہور کے ایک واقعہ میں موجود ہے۔

مذکورہ پس منظر لاہور کے ایک واقعہ کے ریٹوریقی تجزیہ کے لیے ایک معیاری اور مثالی ماحول عطا کرتا ہے۔ ریٹوریقی تجزیہ سے مراد Booth Wayne C کے Rhetoric of fiction کے اصول کا اطلاق ہے۔

Implied Author یعنی مصنف بالکناہیہ فنکشن کی ریٹوریقا کا اہم جزو ہے تاہم یہ واحد جز نہیں۔ یہ ایک وقت طلب نظریہ تو ہے لیکن ناقابل فہم اور اطلاق سے بالاتر نہیں۔ وہ Normative poetics کا طرف دار تھا۔ جسے اس نے Rhetoric of fiction کا نام دیا۔ شکاگو اسکول سے تعلق رکھنے والے وین بوتھ کے پیش روؤں نے کسی بھی فنکشن کے تاریخی پس منظر، منشاء مصنف اور شان نزول کو بالکل ہی مسترد کر دیا تھا۔ لیکن بوتھ نے مصنف اور قاری کے مابین ایک مواصلاتی اور غیر صوتی مکالماتی نظام کی موجودگی اور اس کی اہمیت کو تسلیم کیا۔ بوتھ کے مواصلاتی اور مکالماتی نظام میں مصنف اور قاری درون متن موجود ہیں بیرون متن نہیں۔ یعنی قاری اور مصنف مرکوز و مخصوص بہ متن ہیں۔

بوتھ نے نظریاتی سطح پر تو خارج از متن نکات کو مسترد کر دیا تاہم عملی سطح پر وہ ایسا نہ کر سکا۔ اس نے تعبیر و تجزیہ کو داخل در متن مشاہدہ کا موضوع بنایا لیکن خود اپنی تعبیروں میں خارج از متن سے اس قدر استفادہ کیا کہ اسے علی الاعلان منشاء مصنف کا طرف دار بہا جانے لگا۔

اس پس منظر میں اگر ”لاہور کا واقعہ“ کو پرکھا جائے تو مصنف بالکناہیہ کا تصور تقریباً واضح ہو سکتا ہے۔ مذکورہ افسانہ کی تعبیر کا آغاز ہی دیباچے میں یعنی بیرون متن ہوتا ہے۔ جہاں اصل مصنف کہتا ہے کہ مذکورہ افسانہ کو حرف بہ حرف ایک خواب سے اخذ کیا گیا ہے۔ یعنی افسانہ کو حقیقت نہیں خواب سے تعبیر کیا جائے۔ درون متن افسانہ کا واحد متکلم راوی کہتا ہے۔

”واقعہ کے معنی حقیقت بھی ہیں خواب بھی اور موت بھی“

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس اعلان کو Prefix- یعنی افسانے کے سائے کے طور پر استعموں کیا جائے یا نہیں۔ واضح رہے کہ افسانے میں درون متن نہیں بھی واحد مستکمر راوی یہ نہیں کہتا ہے کہ افسانہ کے واقعات کا تعلق خواب سے ہے۔

Prefix- یعنی سائے کے حوالے سے Juan Herrero کے مضمون Fiction, Exclusion, Truth کے ایک حصے کو متنبس کیا جاسکتا ہے۔ (اس مضمون کو Juan Herrero نے David Lewis کے مضمون Truth in Fiction کی تشریح کی شکل میں قلم بند کیا ہے

'All fictional characters must be seen as an abbreviation of a longer sentence containing the operator.... For instance Sherlock Holmes lived at Bakers Street means In Sherlock Holmes stories, Holmes lived at Bakers Street This prefixed operator is tremendously important

تمام افسانوی کرداروں کو ایک طویل جملے کے مختلف کی شکل میں دیکھنا چاہئے، جس میں سائے کے طور پر ایک حد متنی محرک موجود رہے، جیسے "شرک ہومز بیکرس اسٹریٹ میں قیام پذیر ہے" اسے ایک منفی سائے کے ساتھ سمجھنا چاہئے۔ یوں شرلاک ہومز کے افسانوں میں ہومز بیکرس اسٹریٹ میں قیام پذیر ہے۔ یہ محرک بطور سابقہ نہایت ہی اہم ہے کیونکہ:

۱۔ بغیر سائے کے اس نوع کے جملوں کو نہ سمجھ جاسکتا ہے اور نہ ہی کسی افسانے کے نمائندہ جملے کے طور پر تسلیم کیا جاسکتا ہے۔

اگر بغیر مذکورہ سبب کے کسی افسانے کی تعبیر و تشریح کی کوشش کی گئی تو یہ ایک سعی حاصل ہوگی کیوں کہ ایسی صورت میں افسانے کے حوالے سے صحیح اور غلط کا فیصلہ کرنا ناممکن ہوگا۔ ظاہر ہے کہ بغیر منطقی سبب کے تصور کے یہ فیصلہ کرنا ناممکن ہوگا کہ آیا کسی واقعہ یا کردار کا تعلق افسانے سے ہے یا حقیقی دنیا سے۔ حقیقی دنیا اور افسانوی دنیا کے صحیح اور غلط کے پیمانے اور سوئی علاحدہ ہوں گے۔ اس تناظر میں صحیح اور غلط کو با ترتیب سچ اور جھوٹ بھی کہا جاسکتا ہے۔ تاہم یہ تناظر مختص از بحث ہے غوی یا نحوی نہیں۔

”راہور کا ایک واقعہ“ کا مصنف بالکنا یہ نقید امثال ہے کیونکہ اس کے سب سے کو متن کے حدود کے باہر بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ بھی وہ دیباچے میں اصل مصنف کے شانہ بہ شانہ نظر آتا ہے۔ Susan Sontag کے منتسب جسے میں بین السطور نظر آتا ہے۔ جب بات دیباچے کی ہو رہی ہے تو لازمی طور پر خواب کا حوالہ بھی آئے گا۔ یہ بات قطعی غیر اہم ہے کہ اصل مصنف شمس الرحمن فاروقی نے کوئی خواب دیکھا بھی یا نہیں اور اگر خواب دیکھا بھی ہو تب بھی یہ غیر اہم ہوگا کہ افسانہ میں ظہور پذیر واقعات خواب کی لفظ بہ لفظ ترجمانی کر رہے ہیں یا نہیں۔ اہمیت تو راوی اور ناقد بالکنا یہ کے مابین مکالماتی مباحث کی ہے۔ بالشریف مصنف بالکنا یہ اور ناقد بالکنا یہ دونوں غیر صوتی یعنی Voiceless شخصیات ہیں، جنہیں متن کے مکالماتی اور بیانیاتی نظام سے دریافت کیا جاتا ہے۔ ناقد بالکنا یہ افسانوں میں نہیں پایا جاتا۔ یہ تو ”راہور کا ایک واقعہ“ کی خاصیت ہے اور یہ غیر صوتی نہیں بلکہ بہ آواز بلند مکالماتی نظام میں شریک ہے۔ متن میں موجود مکالمات، متن کا مجموعی ماحول اور متن کی فطری راہ افسانے کے اقدار و معیار کی نشان دہی کرتے ہیں۔ افسانے کے اقدار و معیار سے مصنف بالکنا یہ کے موقف اور اس کی نظریاتی ذات کو اخذ کیا جاتا ہے۔ اس افسانے میں مصنف بالکنا یہ کی نمائندگی واحد متکلم راوی کر رہا ہے۔ افسانے کا مرکزی موقف وہی ہے جو واحد متکلم راوی کا موقف ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اس افسانے میں

ایک ناقد یا مکنہ یہ بھی راوی کے دوست کی شکل میں موجود ہے۔ اس ناقد کی حیثیت با مکنہ یہ اس لیے ہے کہ وہ متن میں بہ نفس نفیس موجود ہے اور وہ غیہ سموتی نہیں بلکہ متن کے مکالماتی نغمہ میں بہ آواز بلند شریک ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے یہ قطعی غیہ ابہم ہے کہ آیا اصل مصنف نے کوئی خواب دیکھا یا نہیں یا افسانے میں ظہور پذیر واقعات خواب کی ہو ہونما نند کی کر رہے ہیں یا نہیں۔ اہمیت تو ان مباحث کی ہے جو واحد متکلم راوی اور ناقد یا مکنہ کے درمیان وقوع پذیر ہوتے ہیں اور یہ مباحث حقیقی دنیا کا سچ، افسانوی دنیا کا سچ، تاریخییت اور استوائی عدم یقین کے گرد گھومتے ہیں۔

وحد متکلم راوی اور ناقد یا مکنہ کے درمیان وقوع پذیر چند نمائندہ مکالمے

پتہ اس طرح ہیں

”یا ہوا اس فصول تم نے کچھ ماری ہے، تم اپنی خود نوشت مہرب ہو یا خواب میں، مجھے ہوئے اور دل سے گڑھے ہوئے واقعات لکھ رہے ہو۔“

”تم جانتے ہو میں نے قسم کھا رکھی ہے کہ اپنی خود نوشت میں ایک حرف بھی جھوٹ نہ لکھوں گا۔“

صحیح پوزیشن تو یہ ہے کہ ناقد یا مکنہ یہ تناظری پرائیڈنگ کا شکار ہے اور واحد متکلم راوی اپنی نظریاتی دنیا میں اس قدر گم ہے کہ وہ ناقد یا مکنہ کے ذریعہ بیان کیے گئے ایک اہم نکتہ و قبول کرنا تو درکنار سننے سے بھی انکار کر دیتا ہے۔

اور وہ نکتہ یہ ہے

”تم ہی نے کہا تھا کہ اس کتاب کو دشمن کی نظر سے دیکھو۔“

واحد متکلم راوی مکرر کہہ رہا ہے کہ یہ اس کی خود نوشت ہے جو کہ اس کے ذاتی

تجربات، مشاہدات اور محسوسات پر مبنی ہے اور جب تک وہ خود اس میں درج واقعات و حالات کی نفی یا تردید نہیں کرتا، ان کی سچائی پر سوالیہ نشان نہیں لگایا جا سکتا۔ ناقد یا مکنہ یہ

ایک عام گھسا پٹا نقد ہے، جو افسانے میں درج واقعات کو تحقیق شدہ، تصحیح شدہ، حقیقی زندگی پر مبنی اور تاریخ و اریث کے اصول پر کھرا اترایا یہ فرض کر لیتا ہے۔ نقطہ نظر کی وضاحت کے لیے واحد متکلم راوی کا انتخاب ایک دقت طلب اور خطرناک انتخاب ہے۔ اول تو یہ کہ وہ عالم کل یعنی Omniscient نہیں اور دوم یہ کہ ایسے میں دوسرے کرداروں کی ذہنی رواداران کی داخلی زندگی تک راوی کی رسائی ممکن نہیں۔ پورے افسانے میں راوی ایک جگہ ٹھوکر کھاتا نظر آتا ہے اور دوسری جگہ ٹھوکر کھا جاتا ہے۔ جہاں وہ ٹھوکر کھاتے کھاتے بچ جاتا ہے وہ جگہ ہے جہاں واحد متکلم راوی پناہ گاہ میں موجود خاتون کو خاتون خانہ سمجھتا ہے لیکن بعد میں اسے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ خاتون خانہ نہیں بلکہ ہیڈ ٹورس کے قبیل کی کوئی عورت ہے۔ یہاں اس بات کا قوی امکان تھا کہ واحد متکلم راوی مذکورہ خاتون کے ظاہر کی باؤ بھاؤ کی نہیں بلکہ اس کی ذہنی رو کا تذکرہ کرنے لگے۔ تاہم وہ اس مفروضے کے لیے طرز تنقیط کا سہارا لیتا ہے۔ خاتون پہلے تو واحد متکلم راوی کو آپ سے خطاب کرتی ہے اور بعد میں 'تم' پکارنے لگتی ہے۔ جس جگہ واحد متکلم راوی مکمل طور پر ٹھوکر کھا جاتا ہے وہ جگہ افسانہ کا سب سے کمزور پہلو ہے، جس کا ذکر مقالہ کے آخر میں آئے گا۔

واحد متکلم راوی مصنف یا لکنا یہ کا مناسب ترین نمائندہ ہے۔ وہ خود واقعات کی منطق اور ان کی امکانی نوعیت پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ ایسا کر کے وہ افسانے میں درج واقعات کے لیے داخل در متن جواز فراہم کرتا ہے۔ جب واحد متکلم راوی اعتراف کرتا ہے کہ اس کی ذہنی رو واقعات کی ظہور پذیر کی کے وقت نارمل نہیں تھی۔

ملاحظہ ہو

- ۱۔ "کیا میں خواب دیکھ رہا ہوں"
- ۲۔ "سین دماغ (وہی حشراتی دماغ) تھوڑا بہت حاضر تھا"
- ۳۔ "اس وقت میرا استدلالی (ترقی یافتہ دماغ) معطل ہو چکا تھا۔"

واحد متکلم راوی مکرر کہہ رہا ہے کہ مفید مطلب وقت میں اس کا منطقی ذہن کند ہو چکا تھا یعنی تمام واقعات کے منطقی اور استدلالی طور پر درست ہونے کا فیصلہ اسی پس منظر میں کرنا چاہئے کیوں کہ اس دوران وقوع پذیر حالت کی نوعیت کسی حد تک قریب نظر یا دوا ہے کی ہوتی ہے۔ یہ ایک نہایت ہی اہم نکتہ ہے جسے ناقد باطنیہ مسلسل نظر انداز کرتا نظر آ رہا ہے۔

اس افسانے میں اس بات کا تعین نہایت ہی ضروری ہے کہ آیا واحد متکلم راوی کو معتبر راوی تسلیم کیا جائے یا نہیں۔

اصل مصنف اور مصنف یا کنا یہ دونوں اس امر پر صد فیصد متفق نظر آتے ہیں کہ حقیقی زندگی کے پیمانے اور کسوٹی کسی افسانے کے واقعات کی صحت کو پرکھنے کے لیے استعمال نہیں کیے جاسکتے۔ خاص طور پر اس حالت میں جب راوی کی وقوفی اور منطقی صلاحیت کند ہو چکی ہو اور اس کے فہم و ادراک پر حشراتی دماغ غالب ہو یعنی وہ کسی ایسے ذہنی انتشار کا شکار ہو جو جنسی جنون، اشتباہ، تشدد، خوف یا دہشت کا نتیجہ ہو۔ ایسے حالات میں بطور یقینی نقطہ نظر سے فقیہ المثال مفروضاتی ماحول پیش کرتے ہیں۔

۱۔ اگر ماحول و مقام اور واقعات حقیقی زندگی کے تناظر میں کافی دور ہوں لیکن بیانیہ کے اغراض و مقاصد سے کافی قریب ہوں، (یہ اغراض و مقاصد بھی ہو سکتے ہیں اور ظاہر بھی) تو ایسے میں واقعات قابل قبول بھی ہوں گے اور دونوں مصنفین کے موقف کے عین موافق بھی۔

۲۔ جب واحد متکلم راوی اس فاصلے کو خط کشید کرتا ہے تو معتبر ہو جاتا ہے۔ بیانیہ میں دونوں صورتیں موجود ہیں لہذا بطور یقینی نقطہ نظر سے افسانہ زیادہ درست ہے۔ حقیقی زندگی کے امکانات سے بعید متعدد حالات اور واقعات بیانیہ میں موجود ہیں، جنہیں واحد متکلم راوی خود بیان کرتا ہے اور بہ اوقات ان کے صحیح ہونے پر سوالیہ نشان بھی لگا رہا ہے۔ ملاحظہ ہو

- ۱- بغیر کسی سبب کے کار کا غائب ہو جانا
 - ۲- محض تین چار واقعات میں ہی پورے دن کا گزر جانا
 - ۳- اچانک گرد پا دکا برآمد ہونا اور بدروح کی طرح مسلط ہو جانا
- مذکورہ واقعات کے علاوہ بھی بعید از قیاس نظر خیز حالات بیانے میں جا رہے ہیں۔ ان کا تذکرہ مختلف تناظر اور مباحث میں آئے آئے گا۔

اس افسانے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اصل مصنف، مصنف بالکنیہ کی مدد کے لیے افسانے کی تفصیل توڑ کر داخل ہو جاتا ہے۔ بعض جگہوں پر واحد متکلم راوی اپنے استدلال میں کمزور پڑ جاتا ہے۔ مصنف بالکنیہ اس کی کوئی مدد نہیں کر سکتا ہے کیونکہ وہ تو اصطلاحی طور پر غیر صوتی یعنی خاموش ہے۔ اصل مصنف کی دخل اندازی غیر متوقع تو ہے غیر ضروری نہیں۔ ایسے دو مواقع بیانے میں موجود ہیں۔ ایک اس جگہ جہاں واحد متکلم راوی کہتا ہے کہ وہ حشراتی دماغ کے زیر اثر تھا۔ دوسرے اس جگہ جہاں اصل مصنف اسباب و علل پر گفتگو کرتا ہے۔ اصل مصنف تو اصطلاحی طور پر بیرون متن موجود ہوتا ہے مگر اس بیانے میں تو وہ فریم کے بھی اندر داخل ہے اور واحد متکلم راوی کو مصنف بالکنیہ کے واحد ترجمان کی حیثیت سے بنادیتا ہے۔ ایسا شاذ و نادر ہی ہوتا ہے کہ اصل مصنف اور مصنف بالکنیہ ایک سکنے کے دو پہلو کی شکل میں سامنے آئیں۔ ایک پہلو غیر صوتی ہوا اور دوسرا صوتی۔ صفر فاصلے کی صورت آئیڈیل یعنی مثالی ہے، اس لیے تقریباً ناممکن ہے۔ ”لاہور کا واقعہ“ میں قریب قریب یہ صورت حال موجود ہے۔

افسانوی حقیقت:

افسانوی حقانیت ”لاہور کا ایک واقعہ“ کا ایک نہایت ہی اہم نکتہ ہے۔ تاہم یہ واحد اہم نکتہ نہیں۔ واحد متکلم راوی اور ناقد بالکنیہ کے مابین بحث افسانے کے واقعات اور حالات کے حقیقی اور ناقابل یقین ہونے کے گرد گھومتی ہے۔ واحد متکلم

راوی مذکورہ واقعات اور حالات کو حقیقی زندگی کے تناظر میں غلط ثابت کرنے کی سعی کرتا ہے اور واحد متکلم راوی اس کی تردید نہیں کرتا بلکہ افسانے میں درپیش حالات اور ان حالات کے تحت پیدا شدہ واقعات کو درست قرار دیتا ہے۔ وہ داستان امیر حمزہ کے متعلق کہتا ہے

”اس سے بڑھ کر تاریخی کتاب ممکن نہیں۔“

اپنے اس موقف کے حق میں وہ کوئی دلیل بھی نہیں دیتا۔ وہ خود کو حقیقت کے نمائندے کے طور پر پیش کرتا ہے اور ناقد بالکل یہ ایک ریکارڈ سپر فیش کی طرح سامنے آتا ہے۔ مصنف بالکل یہ تو افسانوی حقانیت کا قائل ہے اور انھیں فی نفسہ سچ ماننا ہے تبھی تو کہتا ہے:

”سب افسانے سچے ہوتے ہیں، سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔“

یہ بحث دراصل افسانے میں درپیش حالات اور ان حالات میں پیدا شدہ واقعات کی حقانیت سے متعلق نہیں حالاں کہ بادی النظر میں ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ یہ تو حقیقی دنیا اور افسانوی دنیا کی حقانیت کی پرکھ کے لیے استعمال کیے جانے والے پیمانے اور کسوٹی پر بحث ہے۔

مصنف بالکل یہ نے تو اصل مصنف کی حمایت کے ساتھ اپنے موقف کا اظہار کر دیا ہے۔ دیگر نکات بھی مباحث میں شامل ہیں۔ اہم ترین نکات یہ ہیں

۱۔ افسانوی حقانیت

۲۔ افسانہ اور تاریخی

۳۔ انوائے عدم یقین

مذکورہ تمام حالات بادی النظر میں یکساں نظر آتے ہیں تاہم ہیں نہیں۔ افسانوی حقانیت عینیت کی حامل ہے یعنی کوئی واقعہ یا حالت یا توجہ ہے یا

نہیں ہے۔

تاریخیت ایک اضافی تصور ہے یعنی ”کہاں تک“ انحراف قابل قبول ہے۔
 اتوائے عدم یقین بھی ایک اضافی تصور ہے لیکن اس میں ”کب تک“ مضمر
 ہے یعنی کب تک عدم یقین کو اتوا میں رکھا جائے۔

ریطوریاتی تجزیے کے حوالے سے ایک اہم سوال اٹھتا ہے کہ اگر ناقد بالکناہ
 یا مصنف بالکناہ کو خارج از متن حمایت حاصل ہو تو کیا اسے نظر انداز کر دینا چاہئے۔
 دین بوتھ کا جواب تو شاید اثبات میں ہوگا۔ تاہم اگر یہ بیرونی حمایت افسانے کی داخلی،
 اقداری اور معیاری ساخت کو تقویت فراہم کرتی ہو تو شاید اسے نظر انداز کرنا جائز نہ ہوگا۔
 ”لاہور کا ایک واقعہ“ کے تناظر میں اگر اس خارج از متن حمایت کو قبول کر لیا جائے تو
 افسانے کے نوعیت آفاقی اور اطلاق شعریات کی ہو جاتی ہے۔ مصنف بالکناہ کو تو مختلف
 بیرونی مواخذ سے حمایت حاصل ہے مگر ناقد بالکناہ کو حمایت خال خال ہی ملتی ہے۔

”لاہور کا ایک واقعہ“ میں متعدد حالات اور واقعات موجود ہیں، جو حقیقی
 زندگی سے میل نہیں کھاتے۔ مثلاً علامہ اقبال کی میسکلیو ڈروڈ میں سکونت، ان کی آواز کا
 صاف ہونا، سیلف اسٹارٹنگ موٹر کار کی موجودگی وغیرہ وغیرہ۔

ناقد بالکناہ کو تاریخیت اور افسانہ، اتوائے عدم یقین وغیرہ کا تعلق نہیں
 معلوم۔ اسے تو یہ بھی نہیں معلوم کہ افسانے کا داخلی تناظر بھی اس کے موقف کے خلاف
 ہے۔ واحد متکلم راوی منظر رکھ رہا ہے کہ وہ ”حشراتی دماغ“ کے زیر اثر تھا۔ اس کا ذہن
 پرائسنگی کا شکار تھا۔ اسے خود ٹھیک سے پتہ نہیں تھا کہ آیا ہو کیا رہا ہے۔ ملاحظہ ہو:
 ”میرالہجہ خود مجھے یقین سے عاری لگ رہا تھا اور میری روداد بھی ناقابل یقین
 معلوم ہو رہی تھی۔“

”دماغ تھوڑا بہت ہی حاضر تھا“

”مجھے اپنے کپڑے اب اور بھی پیلے لگ رہے تھے“

”میرے کپڑے سچ سچ پیلے ہو رہے تھے“

اہم یہ نہیں ہے کہ واقعی کپڑوں کا رنگ کیا تھا۔ اہم یہ ہے کہ واحد متکلم راوی واردات کے وقت پوری طرح کنفیوژڈ تھا۔

ناقد بالکل یہ کو تھوڑی بہت حمایت ڈیوڈ ٹالس سے ملتی نظر آتی ہے۔ ڈیوڈ ٹالس اپنے مضمون "Truth in fiction" میں کہتا ہے۔

"کسی افسانے میں کوئی موقف اگر اس جماعت کے اجتماعی یقین کے مطابق ہو، جس جماعت میں افسانے کا منبع ہو تو یہ موقف سچ کہلانے کے قابل ہوگا۔"

ظاہر ہے کہ ڈیوڈ ٹالس افسانوی حقیقت کا منبع متن کے باہر ڈھونڈتا ہے جب کہ افسانوی حقیقت کی منطق کو درون متن ہی تلاش کرنا چاہئے اور درحقیقت یہ درون متن ہی ہوتا ہے۔ کسی ایسی دنیا کے کردار کا تصور کریں جو زمین کو چھٹی سمجھتی ہے اور یہ دنیا درون متن آباد ہے۔ متن کے کردار کشتی پر سمندری سفر کو نکلتے ہیں اور چھٹی زمین کے سرے پر کشتی الٹ جاتی ہے۔ کسی بھی خواندہ جماعت میں یہ افسانہ لکھا جاسکتا ہے اور اس خواندہ جماعت کا اجتماعی یقین زمین گول ہونے پر متفق ہوگا۔ ایسے میں ڈیوڈ ٹالس کی منطق ناکام ہو جائے گی۔ تاہم افسانے کی داخلی منطق کامیاب رہے گی۔ افسانوی کاوش تو امکانی دنیا کی تلاش کرتی ہے جس کے کردار کا تعلق حقیقی دنیا سے بھی ہوسکتا ہے اور افسانوی دنیا سے بھی۔ افسانوی دنیا مصنف کے ذہن میں آباد ہوتی ہے۔ وہ سانی عمل جو کسی کاوش کو افسانے میں اور کسی کردار کو افسانوی کردار میں تبدیل کرتا ہے، ریتوریکائی عمل ہوتا ہے نہ کہ نحوی اور لغوی یا تاریخی نوعی کا عمل۔ یہ صحافتی کاوش بھی نہیں ہوتی جس کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا ہوتا ہے۔ آج تک کسی نے یہ نہیں کہا کہ افسانہ ایک حقیقی دنیا سے متعلق بیان ہے۔ یہ ایک امکانی دنیا کا اظہار ہے جو حقیقی دنیا سے بہت نزدیک یا بہت دور ہو سکتا ہے، حقیقی دنیا میں ضم نہیں ہو سکتا۔

"لاہور کا ایک واقعہ" اردو ماحول سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا منبع بھی اردو کا

ہی ماحول ہے۔ ماحول کی مماثلت وہاں ختم ہو جاتی ہے جہاں واحد متکلم راوی اور ناقد

بالکنا یہ کے مابین مکالمہ شروع ہوتا ہے۔ اردو کا ایک عام قاری یہ تو چانتا ہے کہ علامہ اقبال لاہور میں رہتے تھے مگر فی الواقعہ ان کی قیام گاہ کہاں تھی، اس کے علم میں نہیں ہوگا۔ نہ ہی وہ یہ جانتا ہوگا کہ خانہ بدوش جرائم پیشہ کہاں مقیم تھے۔ اسے یہ تو معلوم ہوگا کہ اس وقت موٹر کار موجود تھی مگر ان کے ماڈلز کے متعلق وہ لاعلم ہوگا۔ غرض یہ کہ ڈیو، سوس بھی ناقد بالکنا یہ کی طرف داری میں کھڑا نہیں رہ سکتا۔ باریک ترین تفصیلات ایک محقق کے علم میں تو ہوسکتی ہے، اجتماعی یقین کا حصہ نہیں بن سکتیں۔

ڈیوڈ لوئس کے برٹنس Meinong کا فلسفہ ہے۔ اس کے نزدیک سچائی نہ صرف مادی سطح پر ممکن ہے بلکہ ذہنی سطح پر بھی ممکن ہے۔ ”سونے کے پہاڑ“، ”فوارہ شہاب آہر“، ”چوکور دائرہ“ وغیرہ اپنے عدم وجود کے باوجود مسلم ہیں کیوں کہ وہ فکر کی سطح پر موجود ہیں۔ Bertrand Russel اس موقف کو ادبی معاملات میں بھی درست تسلیم کرتا ہے۔ ناقد بالکنا یہ نہ تو واحد متکلم راوی پر قدغن لگانے کے لیے مسلط کیا گیا ہے، جہاں ناقد بالکنا یہ کی دانست میں واحد متکلم راوی مناسب حدود سے تجاوز کرتا ہوا محسوس ہو۔ ناقد بالکنا یہ کی دخل اندازی دراصل مصنف بالکنا یہ پر نظریاتی قدغن لگانے کی کوشش ہے۔ مصنف بالکنا یہ کا نمائندہ واحد متکلم راوی اپنے موقف کا اعادہ کرتا ہے۔

”سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔“

مصنف بالکنا یہ تو عینیت کا قائل ہے۔ اصل مصنف حقیقت پسند ہے کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ اس نوع کے مباحث پر پابندی نہیں لگائی جاسکتی۔ حتیٰ کہ ادبی ڈکٹیٹر شپ بھی انھیں نہیں روک سکتی۔ ادبی دنیا ہر طرح کے ناقدین سے بھری پڑی ہے، جو ہر طرح کے سوال اٹھا سکتے ہیں۔

اس نفیس نکتے کو ایک باریک بین قاری دریافت کر سکتا ہے۔ آپ اسے قاری بالکنا یہ کہہ سکتے ہیں۔

افسانہ اور تاریخت:

لمن کندیرا کہتا ہے۔

”کسی ناول میں بیان کردہ تاریخ اصل تاریخ کی طرح نہیں ہوتی، جسے کسی غیر مانوس قوت کی طرح قاری پر مسلط کر دیا جاتا ہے۔ ناول میں بیان کردہ تاریخ تو انسان کی پیدا کردہ ہیں۔ یہ عمیق ذاتی تخلیقیت اور اختیاری تفسیر کا مظہر ہے اور ایک نوع کا انتقام ہے تاریخ سے۔“

”لاہور کا ایک واقعہ“ میں ایک ہی تاریخی کردار ہے اور وہ ہے علامہ اقبال کا۔ ناقد بالکنیہ کے بیشتر اعتراضات کا تعلق علامہ اقبال کی اس شخصیت سے ہے، جس کی نوعیت تاریخی ہے۔ وہ افسانے کے کردار، اقبال کو متن کمال کا حکم دے کر تاریخ کے کردار، علامہ اقبال کو متن میں داخل کرنے کی ہاکام کوشش کرتا ہے۔ وہ بھول جاتا ہے کہ ”لاہور کا ایک واقعہ“ تو ایک افسانہ ہے۔ تحقیق شدہ، تصحیح شدہ، تاریخی واریت کے اصول پر کھرا اور حقیقی زندگی پر مبنی کوئی ریکارڈ نہیں۔ یہ افسانہ تو علامہ اقبال کے مرد رکو افسانوی انداز میں پیش کرنے کی کاوش بھی نہیں۔ علامہ اقبال تو دورانیہ پیش کش کے عشر عشر کا بھی استعمال نہیں کرتے۔ وہ تو بس نمودار ہوتے ہیں اور غائب ہو جاتے ہیں۔ کہانی کا تعلق تو واحد متکلم راوی سے ہے۔

تاریخ نویسی اور تاریخی افسانے کے مقصد علاحدہ ہوتے ہیں۔ تاریخ نویسی کا مقصد ہوتا ہے کہ حتی الامکان کردار اور ان کو پیش آنے والے واقعات، ان کے اسباب و علل اور نتائج کو صحت کے ساتھ پیش کیا جائے۔ جب کہ تاریخی افسانے کا مقصد ہوتا ہے کہ ایسا ماحول بنایا جائے جس میں قاری افسانے کے تناظر میں خود کو موجود محسوس کرے۔ اس مقصد کے حصول کی لیے واقعات میں ترمیم کی ضرورت ہوتی ہے اور اگر راوی واحد متکلم ہو تو یہ ترمیم تغیر پذیری میں تبدیل ہو سکتی ہے کیوں کہ واحد متکلم راوی عام کل یعنی Omniscient نہیں ہو سکتا۔ راوی کے طور پر واحد متکلم کا انتخاب اور

نہایت ہی کم وقت کے لیے مدد اقبال کی متن میں موجودگی ایک مخفی ایجنڈے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مخفی ایجنڈا یہ ہے کہ افسانوی حقیقت، افسانہ اور تاریخی حقیقت اور التوائے عدم یقین کے حوالے سے افسانہ کی اطلاقی شعریات پیش کی جائے۔

افسانے میں انحراف کی دو شکلیں ہیں، انحراف بالامر اور انحراف بالزمان یعنی
-Factual Aberrations and Historical Aberration

انحراف بالامر کی چند مثالیں یوں ہیں:

۱- مدد اقبال کی کوٹھی کے بغل میں سر جو گیندر سنگھ کے بنگلے غیر موجودگی۔

۲- منیر نیازی کے شعر کو کبیر کا بتانا

۳- دو چار واقعات کی ظہور پذیری میں بی پورے دن کا گزر جانا۔

انحراف بالزمان یا سہو زمانی جسے ہم Anachronistic Aberration

کہہ سکتے ہیں، اس کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

۱- سیلف اشارنگ کار کا ۱۹۳۷ء میں وجود

۲- امپیسڈر کار کی مینوفیکچرنگ

۳- منیر نیازی کا بطور شاعر اس وقت موجود ہونا جب کہ انھوں نے شعر کہن

شروع بھی نہیں کیا تھا۔

انحراف بالامر یہاں موضوع بحث نہیں اس لیے اس پر مزید گفتگو کی ضرورت

نہیں۔ سہو زمانی کی اور بھی مثالیں ہیں۔

عام طور پر تاریخی افسانوں میں مصنف شروع یا آخر میں انحراف پر ایک نوٹ

دے دیتا ہے۔ ”لاہور کا ایک واقعہ“ میں اصل مصنف ناقد بالکنایہ کو متن میں داخل کر

دیتا ہے۔ ریٹوریقی نقطہ نظر سے اگر اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے موقف کے

مابین اختلاف کم سے کم ہو تو اسے ریٹوریقی کامیابی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ باہم ایک

حوالے سے دونوں کے موقف میں صریحاً اور واضح اختلاف کے باوجود ”لاہور کا واقعہ“

رہے بطور یقینی طور پر کامیاب ہے۔ مصنف بالکنا یہ یہ چاہتا ہے کہ تمام انحراف کو فی نفسہ قبول کر لیا جائے۔ اصل مصنف ان پر بحث چاہتا ہے۔ ایسا نہیں کہ اصل مصنف ناقد بالکنا یہ کے موقف کا حامی ہے۔ وہ تو کھلی بحث کا طرف دار ہے۔ انحراف کی فی نفسہ قبولیت کا قائل نہیں۔ افسانہ تو کسی سمینار میں پڑھے گئے مقالہ کی نوع کا ہے۔ بعد از مقالہ تو کوئی بھی سوال اٹھا سکتا ہے۔ خواہ سوال غلطندی اور معلومات سے لبریز ہو یا شعور و فہم سے عاری، اس پر پابندی نہیں لگائی جاسکتی۔

غرض یہ کہ استثنائی صورت میں اصل مصنف اور مصنف بالکنا یہ کا اختلاف بھی رہے بطور یقینی کامیابی کی ضمانت بن سکتا ہے۔ ”لاہور کا ایک واقعہ“ میں اختلاف اصل بیانیے میں نہیں بلکہ فریم میں ہے۔

ویسے بھی اس افسانے کا راوی عالم کل یعنی Omniscient نہیں، واحد متکلم ہے۔ چونکہ راوی عام کل نہیں، اس کے تجربات کی نوعیت آفاقی نہیں ذاتی ہے۔ اس کا موقف کسی صورت میں بھی برہمگیر نہیں ہو سکتا۔ ایسے میں بیانیے کے واقعات اور رامور میں صحت کی طلب کم سے کم ہونی چاہئے۔ اصل مصنف اور مصنف بالکنا یہ اس بار کی کو جانتے ہیں۔ ناقد بالکنا یہ تو گھس پٹا ناقد ہے۔

التوائے عدم یقین:

التوائے عدم یقین کا بنیادی مقصد ضیافت طبع یا تفریح ہے۔ اگر مطالعہ کا مقصد ضیافت طبع یا تفریح نہ ہو کر نقد متین ہو تو؟

مذکورہ دونوں سوالوں کا جواب اصل مصنف نے ناقد بالکنا یہ کو متن میں شامل کر کے فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

تمام نظریاتی تحفظات کے باوجود امور و واقعات کی صحت پر سوالات ناگزیر ہیں۔ التوائے عدم یقین مضحکہ خیز، بد وضع اور غیر معمولی صورت حال کا موجب نہیں بن سکتا۔ سہارا کے ریگستانوں میں قطب شمالی یا قطب جنوبی سی برف باری نہیں دکھائی

جاسکتی۔ تاہم اگر فلشن کی داخلی منطق اس کا جواز فراہم کرتی ہو تو یہ دیگر بات ہے۔ یہ داخلی منطق بھی واضح اور قابل قبول ہونی چاہئے۔ اتوائے عدم یقین کا بالرضا ہونا اس کی لازمی شرط ہے۔

”ہور کا ایک واقعہ“ کا ناقد بائکن یہ اتوائے عدم یقین پر راضی نہیں۔ حالانکہ انحراف کی داخلی منطق متن میں واضح طور پر موجود ہے۔ وہ اس لیے راضی نہیں کہ وہ انحراف کو فروغی نہیں اصلی سمجھتا ہے۔ اقبال کا لاہور سے تعلق موٹر کاروں کا ۱۹۳۷ میں وجود، لاہور میں خانہ بدوش جرائم پیشوں کی موجودگی وغیرہ کی نوعیت اصلی ہے۔ کار کا مخصوص برانڈ سڑک کا قطعی نام، اقبال کی میٹھی ہوئی آواز وغیرہ تو فروغی معاملات ہیں۔ انحراف کی نوعیت بھی فروغی ہے۔ مستحکم خیز بدوضع یہ غیر معمولی نہیں لیکن اصل مصنف کی دور بینی نے ان پر اٹھنے والے سوالات کا اندازہ کر لیا تھا۔ اس لیے اس نے ناقد بالکن یہ کو متن میں داخل کر دیا تا کہ اتوائے عدم یقین مناسب حدود سے تجاوز نہ کرے۔ کہیں نہ نہیں مصنف بائکن یہ پر پابندی لازمی ہے۔ اتوائے عدم یقین تو ضیافت طبع و تفریح کا اجازت نامہ ہے تخلیقیت کا ہمہ گیر اصول نہیں۔

انہر میں ایک بات کا ذکر بہت ضروری ہے۔ ایک کمی ہے جو بے حد کھٹکتی ہے اور وہ یہ ہے کہ ایک جگہ واحد متکلم راوی کہتا ہے:

”وہ میرے انداز و لب و لہجہ اور میری حواس باختگی سے شاید سمجھ ہی گئیں کہ میں کوئی چوراچکا نہیں۔“

واحد متکلم راوی اپنے ذاتی انداز، لب و لہجہ اور حواس باختگی سے کسی دوسرے کردار کی ذہنی روکا ادراک نہیں کر سکتا۔ وہ عالم کل نہیں اور شاید کا تحفظ بھی اسے حاصل نہیں۔ ایسی صورت میں کوئی بھی واحد متکلم راوی ”شاید“ کی آڑ میں عالم کل بن سکتا ہے۔ یہ ممکن نہیں۔



منٹو اور اس کا ”نیا قانون“

سعادت حسن منٹو بلا کا شرارتی افسانہ نگار تھا۔

سنّتے ہیں وہ بڑا ذہین بچہ تھا۔ اور ذہین بچے شریر ہوا ہی کرتے ہیں۔ سب سے بڑی شرارت اس نے اردو ادب کے ساتھ کی۔ ٹیڑھے میزھے افسانے لکھ کر۔ اردو فکشن کے آداب اور منصب جن کی طرح ڈپٹی نذیر احمد اور منشی پریم چند نے ڈالی تھی ان سے سراسر انحراف کر کے اس نے منوالیا۔ ویسا لکھ لکھ کر جیسا ہم پڑھنا نہیں چاہتے تھے۔ شرارتوں کا بادشاہ، خلاق ایسا کہ جد ہی اپنی شرارتوں کا سکہ چلانے میں بری طرح کامیاب ہوا۔

شاید اس نے ہماری Hypocrisy کو شکست سے دوچار کر دیا تھا۔ ورنہ اتنی کم عمری میں یہ Devastating Acceptance، خطرناک شرف قبولیت کسے حاصل؟ اپنے طرز سخن کا یکتا منٹو نے، اپنے دیدہ ور پیش روؤں کو ٹھٹھک کر سوچنے پر مجبور کیا کہ کہیں وہ Irrelevant تو نہیں ہو رہے ہیں! اسے کہتے ہیں Impact! ہم نہیں جانتے کہ منٹو کتنی روتی، فرانسیسی، جرمنی، انگریزی یا عالمی ادب پڑھا تھا مگر یہ سن ضرور ہے کہ سردار جعفری، میکسم گورکی اور وسٹن ہوگو سے منٹو کے ذریعہ ہی متعارف ہوئے تھے۔ تب سمجھ میں آیا کہ خطرناک شرف قبولیت پانے والی شرارت کھنڈ راہن نہیں۔ کوئی سہل چیز نہیں۔ اس کے لیے چاہئے مطالعہ وہ جو سردار سے آگے ہو۔ تخلیق وہ جو میر و غالب کی ہمسری کرے۔ بلندی وہ جو سر آسمان چمکے۔ تو یہ تھا سر آسمان چمکنے والا ستارہ منٹو۔

سننے میں یہ بھی آیا تھا کہ ترقی پسند فریئر ٹی نے منٹو کو ٹاٹ باہر سردیا تھا۔ ممکن ہے ایسا ہوا ہو۔ تنظیمی ضرورتیں کبھی کبھی ایسا کچھ کروا لیتی ہیں۔ مگر منٹو خود اتنا غیر منظم تھا کہ کسی تنظیم میں وہ کیا رہتا۔ ویسے اندر باہر سے اسے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ وہ اپنی ہرجمنش میں بڑا تھا۔ وہ اپنی ترقی پسندی میں بھی بے مثل تھا۔ اس کی عریاں حقیقت نگاری متمدن سماجی حقیقت نگاری کی ہی ایک genuine شکل تھی۔ منٹو کا ادبی شعور شدید طبقاتی کشش، داخلی تضاد و اضطراب کا پروردہ تھا۔ اور یہ شعور اس کے لاشعور کا حصہ بن گیا تھا۔ لہذا افسانوں کی زمین اسے از خود لاشعور سے فراہم ہو جاتی تھی جسے ہم شعری اصطلاح میں آمد کہتے ہیں۔ افسانہ نیا قانون اسی قبیل کا ایک افسانہ ہے۔ منٹو کو چوان افسانے کا سربراہ سردار ہے۔ آپ دیکھیں گے منٹو نے بیش از بیش ایسے کرداروں کے گرد افسانہ بنا ہے جو طبقاتی خانوں کی نچلی منزل کا نمائندہ ہے۔ مثلاً یہی منٹو کو چوان، کالی شلوار کی سڈنہ 'ہٹ' کی سوگند تھی، بابو گوپی ناتھ کی زینت اور عبدالرحیم سینڈو، موزیل، مئی کی مئی اور چڈھا، جاکئی، ممد بھائی ان میں کسی کا تعلق اشرافیہ یا نیم اشرافیہ سے نہیں۔ ان میں بیشتر کردار Lumpan Proletariat کلاس کے یعنی آوارگان وقت طبقہ کے افراد ہیں۔ یہ لائیرے اور خانہ خراب محروم طبقہ کے وہ نمائندے ہیں جو زندگی جھینے کی جنگ کرتے کرتے اس حال کو پہنچ گئے ہیں۔ کوئی ممد بھائی دادا بن گیا ہے۔ کوئی رنڈی سڈنہ تو کوئی موزیل دلالہ۔ مگر ہیں محروم طبقے سے۔ منٹو ان کا حمایتی۔ اشتراکی ادب کی اول شرط یہ ہے کہ وہ کس طبقے کی حمایت میں لکھتا ہے۔ اگر محروموں کی حمایت میں لکھتا ہے تو وہ واقعی اشتراکی ہے۔ اگر نہیں تو Re-actionary اب آپ خود ہی فیصلہ کریں منٹو کیا تھا۔ ترقی پسند یا Reactionary؟ اس لیے ہم کسی ناقد کے اس خیال سے متفق نہیں کہ "منٹو کے افسانے بندھے نکلے نظریات کی پابندی نہیں کرتے۔" منٹو بے شک نظریات کا پابند تھا مگر بندھا نکل نہیں۔ اس نے اپنے ادبی رویے میں بھی خود کو Declass کیا تھا اور ساتھ ہی ساتھ افسانے کی زبان کو بھی۔

جملوں میں معنوب سے معنوب الفاظ بھی تخلیقی شان اور کیف و جمال کو نہیں بگاڑتے بلکہ ان کی تاثیر پذیری کو اور بھی سوا کر دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ بے ہنگم اور بے معنی الفاظ منہو کے تخلیقی جملوں میں کسب کر معنی دینے لگتے ہیں۔ مجھے یاد ہے کہ کلمتہ کے محلوں میں غنڈہ فریڈریش کی Secret زبان ہوا کرتی تھی جسے ہم سمجھدار لوگ Oral Culture سے تعبیر کرتے تھے۔ سارے الفاظ غیر منتظر، بے معنی۔ محض Sound۔ مگر وہ صوتی کوڈ ہوا کرتے تھے۔ سرعام پبلک کی بھیڑ میں وہ لوگ آپس میں ساری خفیہ گفتگو کر لیتے تھے۔ یہ صوتی سگنل بالخصوص پاکٹ ماروں کی منظم زبان تھی۔ ترسیل مدعا و منشا کی یہ اشاراتی زبان بڑی رسیلی اور دلچسپ ہوا کرتی تھی۔ نہ سمجھتے ہوئے بھی سننے والا محفوظ ضرور ہوتا تھا۔ مثلاً ”سن۔ اے آئی دی دھیں تیاں پٹاخ تھو بڑ بھس کس“ شاید مطلب یہ تھا ”تیری ایسی کی تھیں۔ ایک طمانچے میں چہرہ بگڑ جائے گا“ منہو نے اسی قبیل کی زبان کو ادب بنا دیا۔ ٹوبا ٹیک سنگھ کے خطبہ جملے۔ آپ سب ان سے واقف ہیں۔ Lumpan Culture کی زبان کا موثر استعمال زبان کو بے طبقہ (De-Class) کرنے کی بہترین مثال ہے۔ یہ منہوی کر سکتا تھا کہ اس نے خود کو De-Class، بے طبقہ کیا تھا۔ ترقی پسند ادب لکھ دینے سے کوئی اشتراکی نہیں ہو جاتا۔ سجاد ظہیر، سردار جعفری، فیض یا جیوتی باسویا کوئی نامور ترقی پسند جیسا کہ ہم نے انہیں دیکھا ہے، انہیں سے غیر اشتراکیہ طبقے کے افراد نہیں لگتے۔ یہ سب System کی بالائی منزل کی جانب رواں دواں گئے۔ وہی سامراجی، سرمایہ دار سسٹم جو آج بھی ہمارا مقدر ہے۔ منہو کو چوان آج تک ”نیا قانون“ کا منتظر ہے۔ منہو سے متعلق کسی کسی نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ ”منہو حقیقتاً عورت کا افسانہ نگار ہے“۔ یہ بھی ایک غلط فہمی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا منہو کمزور اور محروم طبقے کا حمایتی ہے۔ فحش ڈس، ٹھکرائی اور بے راہروی کا شکار عورتوں کو اپنے فن پاروں کے مرز میں رکھنا بھی منہو کے شدید طبقاتی شعور اور سماجی سروکار کا نتیجہ ہے۔ محروم طبقے کی Male Society میں بھی عورت مظلوم تر ہے۔ وہاں آج تک Women

Empowerment یا نئی اصطلاح میں Male-Disempowerment

کا تصور نہیں۔ منٹو کا امتیاز یہ بھی ہے کہ اس نے اونچے کلاس کی طوائفوں کو اپنے عورت کرداروں کی Galaxy میں جگہ نہ کے برابر دی ہے۔ امراؤ جان، گوہر جان، محمد کی جان جو پاکیزہ وارانہ سماج کی یادگار ہیں منٹو کے یہاں شاذ ہی نظر آتی ہیں۔ منٹو کو جس طرح منٹو کو چوان سے ہمدردی ہے وہیں دبی چلی عورتوں سے شدید ہمدردی ہے۔ افسانہ بابو گوپی ناتھ میں زینت کو Re-habilate کرانے کی گوپی ناتھ کی کوشش اس کی بہترین مثال ہے۔ دراصل عورت کا کردار ہندوستانی سماج کے شدید تضاد اور تعصبات کو اجاگر کرنے کا موثر آلہ (Tool) ہے۔ اس کے برعکس مرد کردار منٹو کو چوان اور کیشو لال معاشرت کے تضاد اور منٹو کی سیاسی بصیرت کو واضح کرنے میں زیادہ موثر ہیں۔ خاص طور پر ہم افسانہ 'نیا قانون' جس کا مرکزی کردار منٹو کو چوان ہے کا جائزہ لیں تو یہ بات اور روشن ہو جائے گی۔

منٹو منٹو کو چوان کو قارئین سے اس تمہید کے ساتھ متعارف کراتا ہے۔ "منٹو کو چوان اپنے اڈے میں بہت غنیمت سمجھتا تھا۔ گو اس کی تعلیمی حیثیت صفر کے برابر تھی اور اس نے بھی اسکول کا منہ نہ دیکھا تھا۔ لیکن اس کے باوجود اسے دینا بھر کی چیزوں کا علم تھا۔ اڈے کے وہ تمام کو چوان جن کو یہ جاننے کی خواہش ہوتی تھی کہ دنیا کے اندر کیا ہو رہا ہے۔ استاد منٹو کی وسیع معلومات سے اچھی طرح واقف تھے۔"

منٹو افسانے کا واحد سربراہ کردار ہے۔ بظاہر اپنے حالات اور واردات سے مطمئن اور خوش ہے۔ مگر گورے سوار یوں سے اسے سخت نفرت ہے کہ یہ اس کی حمیت اور خودداری کو ٹھیس پہنچانے میں کوئی کسر باقی نہیں رکھتے۔ اس نفرت کے رد عمل میں وہ نئے قانون کی تمنا کرتا ہے۔ اور ایک روز جب کچہری کی دو سوار یوں کی گفتگو سے اسے پتہ چلا کہ ہندوستان میں جدید آئین نافذ ہونے والا ہے تو اس کی خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی۔

افسانے میں نئے قانون کے نفاذ کا دن پہلی اپریل مقرر کیا گیا ہے۔ منگو استادانگے کے سواروں سے حاصل کردہ خوش کن اطلاعات پر اپنے خوابوں کے محل تعمیر کرتا ہے۔ خوابوں کے محل کا قصہ بھی کچھ عجیب ہی ہوتا ہے۔ جو جتنا محروم ہوتا ہے اس کے محلات اتنے ہی شاندار ہوتے ہیں۔ منگو کے خوابوں کا محل بھی ایسا ہی ہے۔ حالانکہ اسے اس کا ادراک ہے کہ ہندوستان میں کچھ بھی ٹھیک نہ ہوگا۔ پیر کی بدعا سے یہ ملک ہمیشہ متاثر رہے گا۔ سدا جھڑے فساد ہونگے۔ کانگریسی آزادی چاہتے ہیں۔ تو بھی کیا ہوگا۔ ”بڑی سے بڑی بات یہ ہوگی کہ انگریز چلا جائے گا اور کوئی اٹلی والا چلا آئے گا۔“ — لیکن ہندوستان سدا ختم رہے گا۔“ پھر بھی استاد منگو پہلی اپریل کا بچپنی سے منتظر ہے مگر پہلی اپریل کی آمد اس کے لیے انتہائی تلخ اور حوصلہ شکن ثابت ہوئی۔ گوروں کا معدوم ہونا تو دور کی بات ایک گورے نے اسے حوالات پہنچا دیا۔ تصور ہے چار۔ کا صرف اتنا تھا کہ اس نے نئے قانون کے نفاذ کی خوشی میں ایک گورے کی پٹائی کر دی تھی۔ ٹھیک آزادی کے دن حوالات کی قید نے اس کے خواب کو ریزہ ریزہ کر دیا تھا۔

’نیا قانون‘ ایک استعاری افسانہ ہے۔ منگو کو چوان، تانگہ اور اس میں بٹھا ہوا گھوڑا تینوں کا علائقہ اس۔ زوال استعارے کی تعمیر کرتے ہیں۔ منگو کو چوان کی کردار سازی ایک بے حد زیرک اور باشعور فرد کی حیثیت سے ہوئی ہے۔ عالمی تناظر میں قبل آزادی ہندوستان کے مستقبل کا حقیقت افروز تصور ہمارے آج کے عہد کا سب سے بڑا تیزابی سچ بن کر ہمارے سامنے ہے۔ گرچہ استاد منگو ان پڑھ اور بے سروسامان طبقے کا فرد ہے مگر منگو نے اسے ایک باشعور اور پیش آگاہ فرد کی علامت بنایا ہے۔ اشتراکی Analysis میں ایسا فرد باشعور طبقے کا نمائندہ ہے جس کی ذمہ داری ہوتی ہے کہ وہ نجات اور آزادی کا Message عوام کے درمیان لے جائے۔ ان کی تعلیم کرے اور انہیں اس لائق بنائے کہ وہ آزادی کے راہ نما بن جائیں اور وہ خود پس پشت رہے۔

مگر ہندوستان میں کیا ہوا۔ پوری اشتراکی تحریک کی سربراہی خود Messengers نے اچک لی۔ عوام پس پشت رہے۔ کلچرل فرنٹ پر ترقی پسند ادبی تحریک کا بھی یہی حشر ہوا۔ منٹو اپنے اس کردار کے ذریعہ بتانا چاہتا تھا کہ نیم متوسط طبقے کے باشعور فرد کا رول ہے Message پہنچانا اور عوام کو نئی صورت کے لیے تیار کرنا۔ آپ نے افسانے میں غور کیا ہوگا کہ منگو کو چوان کو جب خبر ملتی ہے وہ اپنے اڈے کے دوسرے کو چوانوں کو بتانے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ اسپین کی جنگ سے لے کر گوروں کی رخصت اور نئے قانون کے نفاذ تک۔ ساتھ ہی ساتھ اشرافیہ اور بزنس کلاس کی (سرمایہ دار طبقہ) نئے قانون کی آمد سے کھلی باچھیں کہ اب گورے چل جائیں گے تو منگو، تانگے اور گھوڑے پران کا مکمل اختیار ہو جائے گا۔ منٹو نے سوار یوں کے انتخاب میں بھی اس کا اہتمام کیا ہے کہ مختلف طبقات کی نمائندگی ہو سکے۔ مثلاً ماڈواری، سرمایہ کار، بیرسٹر نیشنل برٹو جس کے نمائندہ جناح اور نہرو تھے۔ گریجویٹ طالب علم پیٹی برٹو۔ پورا تانگہ اپنی سوار یوں، کو چوان اور گھوڑے سمیت ایک مخصوص نظام، اس کے محرکات اور نتائج کا استعارہ ہے۔ ایک مختصر سے افسانے میں ایک خاص معاشرے کی تاریخ، سماجی و نفسیاتی الجھنیں سب رقم ہوئی ہیں۔ یہ تھا منٹو کا فن۔ دراصل منٹو وہ ترقی پسند تھا جس نے اشتراک کی Spirit کو سمجھا۔ خود کو De-Class کر کے استاد منگو بنا اور اس کے ذریعہ انتہائی سہل زبان اور غیر مبہم استعاروں میں ہمیں ہمارے حالات، ہمارے مستقبل اور ہمارے رول کے بارے میں کھنکھلا کہا۔ مگر ہم نہ سمجھے۔ اگر سمجھتے تو آج ہمارے اس خطے کا نقشہ کچھ اور ہی ہوتا۔ منٹو اشتراک کی روح میں داخل تھا اور ہم اوپری جسم پر ناک نونیاں مارتے رہے۔ وہ اب بھی ہیں۔

اس افسانے کی عظمت اس کی تاریخت میں ہے۔ منٹو نے منگو کو چوان، تانگہ گھوڑا اور اس پر لدی ہوئی سوار یوں کے حوالے سے ایک ایسے انسان عہد اور تمدن کا گوشوارہ پیش کیا ہے جہاں انسانوں کی ایک کثیر آبادی سامراجی تسلط کے زیر پانا قابل

بیون کرب میں مبتلا تھی۔ منٹو کے اندر کا سچا فنکار اس درد کو پوری دیانت داری کے ساتھ اس اولین افسانے اور دیگر افسانوں میں برتتا رہا۔ یہ اور بات ہے کہ اس درد کا مداوانہ ہو سکا۔ Govt. of India Act, 1935ء کی آزادی سے۔ پیر کی بدعا جاری رہی۔ ”جا تیرے ہندوستان میں ہمیشہ فساد ہوتے رہیں گے۔ اور دیکھو! جب سے اکبر بادشاہ کا راج ختم ہوا ہے ہندوستان میں فساد ہوتے رہتے ہیں۔“

اس افسانے میں نیم متوسط (Lower Middle Class) طبقے کی مفاد پرستی اور موقع پرستی کی تصویر بھی بہت واضح ہے۔ ملاحظہ کیجئے۔ ”نئے آئین نے میری امیدیں اور بڑھادی ہیں۔ اگر وہ صاحب اسمبلی کے ممبر ہو گئے تو کسی سرکاری دفتر میں ملازمت ضرور مل جائے گی۔“

منٹو اپنے تخلیقی فن پاروں میں سرخ لباس اشتراکیوں کی طرح منشور پرستی کو راہ نہیں دیتا۔ وہ خالص فنی طریقے سے Subtle Way میں گہری گہری باتیں ہمیں سمجھا دیتا ہے۔ مثلاً آزادی کا مطلب طوائف الملوکی Anarchy نہیں ہے۔ شہنشاہی آزادی کی (تحدیدیت) Limits بھی ہیں۔ انحراف کی آزادی وہاں تک جائز ہے۔ جہاں سے ہماری اجتماعی ذمہ داری شروع ہوتی ہے

اس افسانے میں نئے قانون کے نفاذ کا دن ’پہلی اپریل‘ بے حد معنی خیز ہے۔ یورپین پہلی اپریل کو اپریل فول مناتے ہیں۔ یعنی اس دن کی کوئی بات، کوئی وعدہ، کوئی دعوت، کوئی اطلاع قابلِ اعتنا نہیں۔ اس دن اس طرح کے ہر جج کے پیچھے چونکا دینے والے ایک جھوٹ ہوتا ہے۔ استاد منٹو، منٹو اور ہم سب اس دن کے منتظر ہیں جس دن ہم لوگ اپریل کے ’احق‘ بننے سے بچ جائیں گے۔



سلطان مظفر کا واقعہ نویس: ایک لائیکلی قرائت

فلکشن بھی مخصوص افسانے میں زندگی کے خارجی مظاہر یا داخلی کوائف کا التباس اس قدر قوی ہوتا ہے کہ اس کی تعبیر و تشریح میں روزمرہ کے حقائق اور مانوس تجربات سے ہم آہنگی یا مطابقت کی تلاش کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ افسانہ کی ترقی پسند قرائت نظریاتی وابستگی اور رجائی نقطہ نظر اصرار سے متشکل ہوتی ہے۔ اسی طرح افسانے کا جدید مطالعہ فرد کی نفسیاتی پیچیدگیوں کے ذریعہ رانہ شعور کیساتھ اظہار اور پھر نجات کو ش فلسفوں Emancipatory Philosophies کے Subversion کی مختلف جہتوں کو موضوع بحث بناتا ہے نیز افسانہ کی تعبیر و تشریح کسی مخصوص پیٹرن کو لازماً خاطر نشان کرتی ہے۔ افسانہ کی ما بعد جدید قرائت اس امر کو باور کراتی ہے کہ افسانہ تجربی صداقتوں یا آئینہ یا اوجی کے فنی اظہار سے اپنا وجود قائم نہیں کرتا بلکہ افسانہ کی امتیازی صفت بیان کے عین میں موجود اخف کی مختلف جہتوں کو خاطر نشان کرنا ہوتا ہے۔ لائیکلی مطالعہ کی رو سے دیکھنے کی اصل بات یہ ہے کہ افسانہ کی روایتی Story line جس نوع کی نظم و ترتیب اور ہم آہنگی پر اصرار کرتی ہے وہ کیسے بیون میں مضمر Improbable Elements کے باعث حاوی ڈسکورس کو شکست کر دیتی ہے۔ افسانوی متن میں کسی نوع کے مرکزی یا نظم و ترتیب کی تلاش بجائے خود ایک افسانہ ہے۔ Rescher Nicholas نے اپنے شہرہ آفاق مضمون Question about the nature fictionality میں لکھا ہے کہ Narrative Practice فی نفسہ صورتحال کو واضح کرنے کے بجائے اسے Mystify کر دیتی ہے۔ افسانہ کا راوی جس مرکزی موضوع کو قائم کرنے کی سعی

کرتا ہے وہ آخری تجربے میں ایک بالکل مختلف صورت میں نمایاں ہوتا ہے اور راوی ایڈروڈ سعید کے الفاظ میں Native Informant کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ متن میں مضمر وقفے اور Randomness کی اصل Master Narrative ہیں۔

اس اجمال کی تفصیل نیر مسعود کے قدرے طویل افسانے ”سultan مظفر کا واقعہ نویسی“ میں موجود ہے۔ مذکورہ افسانے کا واحد متکلم راوی سلطان مظفر کے مقبرے کے تعمیر کا حال کہنے پر مامور کیا گیا ہے جسے اس نے بہتے ہوئے نہیں دیکھا ہے۔ افسانہ میں واقعہ نویس اور مورخ میں واضح فرق قائم کرنے کی غرض سے مورخ اور واقعہ نویس کے مابین گفتگو بھی درج کی گئی ہے۔ افسانہ ابتدائی سے Improbable Narration پر قائم کیا گیا ہے۔ سلطان نے اپنی زندگی میں ایسا مقبرہ بنوایا جس کی چھت نہیں تھی۔ مقبرہ اپنے انوکھے پینتینی موت کے بعد زندگی ہی میں تعمیر اور بغیر چھت کے ہونے کے باعث نیست نابود ہوا اور اب سلطان نے اس کی تعمیر کی تاریخ رقم کرنے کے لیے افسانہ کے راوی کو مقرر کیا ہے۔ افسانے کے ابتدائی جملے ملاحظہ ہوں۔

”اب جب کہ سلطان مظفر کے مقبرے کو اس کی زندگی میں اتنی شہرت حاصل ہو گئی ہے کہ دور دور سے لوگ اسے دیکھنے آتے ہیں۔ مجھ کو حکم ہوا ہے کہ اس کی تعمیر کا واقعہ لکھوں اس حکم کے ساتھ میری خانہ نشینی کا زمانہ ختم ہوتا ہے۔“

سلطان مظفر نے اپنے اجداد کے پہلو میں اپنا مقبرہ نہیں تعمیر کرایا بلکہ اس کے لیے صحرا کا انتخاب کیا اور بغیر چھت کی عمارت کا التزام رکھا۔ سلطان نے صحراؤ کیوں پسند کیا اور مقبرہ پر چھت کیوں نہیں ڈلوائی اور کیا یہ اصدا اس کا مقبرہ ہے جس کا بار بار ذکر کیا جا رہا ہے۔ اس نوع کے Gaps کے حوالے اسے اس افسانے کا تشکیلی مطالعہ کیا

جاسکتا ہے۔ راوی نے یہ ضرور بیان کیا ہے کہ سلطان نے ایک صحرائی مہم سر کی تھی اور پھر یہاں موجود قلعہ کو مسہر کر کے عین اس جگہ پر اپنا مقبرہ تعمیر کرایا ہے مگر یہ عمارت بغیر چھت کی کیوں ہے اور یہ مقبرہ جسے راوی تو اتر کے ساتھ سلطان مظفر کا مقبرہ کہہ رہا ہے کیا واقعی اسی کا مقبرہ ہے اس سوال کا جواب متن کا وہ حصہ فراہم کرتا ہے جہاں سلطان کے بجائے ایک بے نام قبائلی عورت کا ذکر ہے اور یہاں متن کی خاموشی اس خلا کو پُر کر رہی ہے۔

افسانے میں سلطان کی صحرائی مہم کا تفصیلی ذکر نہیں ہے مگر یہ ضرور کہا گیا ہے کہ سلطان قبائلیوں یا خانہ بدوشوں کی ایک ایک عورت کو اپنے تصرف میں لے آیا۔ تھا اور اس کے بعد نتیجے میں جنگ ہوئی۔ جس میں سلطان کو کامیابی حاصل ہوئی۔ مگر یہاں سلطان کی شجاعت یا میدان کارزار میں اس کی مہارت اور جنسی حکمت عملیوں پر اس کی دسترس کا محض ضمننا ذکر ہے۔ افسانہ کاراوی جو اس مقبرہ کی تعمیر لکھنے پر معذور ہوا ہے وہ پہلے صحرائی مہم کا واقعہ نوٹس بھی رہ چکا ہے اور اس نے عورت سے متعلق کچھ منتشر مگر اہم معلومات فراہم کی ہیں جس کا ذکر یہاں نہیں کیا گیا حالاں کہ واقعہ نوٹس کو اس کی فراہم کردہ اطلاعات پر انحصار کرنا چاہئے تھا۔

”جب روشنی پھیلی تو مجھے اپنے سامنے قلعے کی فصیل نظر آئی جس کے پیچھے خاموش آسمان کے سوا کچھ نہ تھا۔ میرے برج اور فصیل کے درمیان ایک چھت تھی اور اس چھت پر میں نے سلطان کو کپڑوں کے ایک ڈھیر پر جھکے ہوئے دیکھا۔ وہ اسی طرح جھکا رہا یہاں تک کہ سورج کی پہلی کرنیں آ پہنچی تب وہ اٹھا۔۔۔ اسی وقت مجھے چھت پر کپڑوں کے ڈھیر میں حرکت نظر آئی اور میں نے وہاں پر ایک عورت کو کھڑے ہوئے دیکھا اس کا چہرہ اس کے بالوں سے چھپا ہوا تھا اس سے میں اس کی صورت نہیں دیکھ سکا لیکن جب وہ سلطان کی طرف بڑھی تو اس کی چال سے اندازہ ہوا کہ وہ شہر کی عورت نہیں ہے۔ تہہ در تہہ لباس نے اس کے بدن کے زیادہ حصے کو ڈھانپ رکھا تھا پھر بھی مجھ کو اس کی گردن اور ہاتھوں کے کچھ زیوروں کی چمک نظر آئی۔“

عورت کی زبان سے بس چند جملے ہی ادا کرائے گئے ہیں مگر وہ بہت اہم ہیں۔
 ”دھوپ پھر بڑھ رہی ہے۔“ اس نے عورت سے کہا۔ برقع کے پہلو کی
 طرف اشارہ کیا اور اب شہبانہ لہجے میں بولا۔ ”ابھر چلو چھت کے نیچے۔“
 ”چھت کے نیچے نہیں“ عورت نے سپاٹ لہجے میں جواب دیا۔ وہاں میں
 مرجاؤں گی۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ سلطان یہ جواب کئی مرتبہ سن چکا ہے۔ اس سے وہ
 کچھ کہے بغیر اٹھی فصیل تک گیا اور باہر جھانک کر پھر عورت کے پاس آ گیا
 مجھے واپس جانا ہوگا اس نے کہا اور تمہیں میرے ساتھ چننا ہوگا۔
 ”شہر میں نہیں“ عورت نے پھر اسی لہجے میں جواب دیا۔ وہاں چھتیں
 ہوں گی۔“

راوی کے بیان سے مترشح ہوتا ہے کہ قبائلیوں نے اسی عورت کی وجہ سے
 سلطان کے خلاف جنگ کی اور جب سلطان اس مہم میں کامراں ہوا تو اس نے عورت
 سے کہا:
 ”سب تیرے لیے۔ اس نے غرائی ہوئی سرگوشی میں کہا۔“ سب تیرے
 لیے۔“

مہم سر کرنے کے بعد جب سلطان واپس ہونے لگا تو اس نے اپنے کارندوں
 سے کہا کہ وہ عورت بھی ساتھ جائے گی مگر وہ اس اثنا میں ختم ہو چکی تھی
 ”سب حکم کے منتظر ہیں۔ کارندے کی آواز نے کہا۔
 ”واپسی“ سلطان نے جواب دیا پھر ذرا رک کر بول اور اسے بتا بھی دو وہ بھی
 ساتھ جائے گی۔

”وہ“ کارندے کی وحشت زدہ آواز آئی ”وہ ختم ہوئی۔“

سلطان نے فصیل پیٹھ لگائی۔

”کس طرح“ اس نے پوچھا؟

”کچل کر۔“

”کیا کوئی چھت گر گئی“ سلطان نے پوچھا اور کئی قدم آگے بڑھ آیا۔
”چھتیں اپنی جگہ پر ہیں۔“ لیکن وہ کچل کر مری ہے اس کے چہرے سے ایسا ہی معلوم
ہوتا ہے اس کا چہرہ۔“

”واپسی“ سلطان نے بات کاٹ کر کہل رات ہونے سے پہلے قلعہ خالی ہو جائے۔“
اور وہ؟

سلطان نے آواز کی طرف دیکھا۔ برج کی طرف گردن موڑ کر فصیل کی
طرف دیکھا پھر شفاف آواز میں بولا۔ ”اسے صحرا میں ڈال دو کچھ دن میں وہ پھر ریت
ہو جائے گی۔“

اس قدر طویل اقتباس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ مقبرہ اصدا کس کا ہے
گو کہ اسے شہرت سلطان کے مقبرے کے طور پر حاصل ہوئی ہے۔ یہ اصدا اس خانہ
بدوش قبائلی عورت کا مقبرہ ہے۔

اس مرحلہ پر راوی کو صحرائی مہم سے متعلق اپنی واقعہ نویسی اور مقبرہ سے متعلق
اپنی مجوزہ تحریر اور نغماں کے بیان میں فرق محسوس نہیں ہوتا کہ یہ دونوں اصدا
Powerplay کا حصہ ہیں:

”تیزی سے چلتا ہوا وہ چبوترے پر چڑھا۔ رکی انداز میں ہمارے سامنے آیا
جھکا اور آہستہ سے پیچھے مڑ کر ہمارے آگے آگے چلنے لگا۔ چبوترے سے مقبرے کا
فاصلہ میرے اندازے سے کم تھا۔ تھوڑی دیر میں ہم اس پھانک کے سامنے کھڑے تھے
یہاں پر پہنچ کر نغماں نے بولنا شروع کیا۔ زمین کی پیمائش سے لے کر پتھر کی آخری سل
رکھے جانے تک کا حال اس نے اس طرح بیان کہ جیسے مجھ کو مقبرہ بننے دکھا رہا ہو۔ کہیں
کہیں تو مجھے ایسا احساس ہونے لگا کہ میں اس کا کہا ہوا نہیں بلکہ اپنا لکھا ہوا پڑھ
رہا ہوں۔“

نگراں کی Speech راوی کو ماضی سے متعلق اپنی تحریر اور آئندہ تحریر سے مماثل لگتی ہے۔ یہاں Spoken اور Writtern word کی تفریق کے بے مائیگی کو بھی خاطر نشان کیا گیا ہے۔

یہ اس قبائلی عورت کا مقبرہ ہے کہ وہ بغیر چھت کی عمارت اور حرائقِ گرویدہ تھی۔ افسانہ نگار نے تاریخ نویسی کے عمل میں مقتدر اصحاب کی ایما سے ہونے والی تحریف کو موضوع مطالعہ بنایا ہے۔ تاریخ اصلاً انتظامی مرکزیت کا ایک ایسا وسیلہ ہے جس کا مقصد واقعات کے اندراج میں صاحب اقتدار کے مفادات کا لحاظ رکھنا ہوتا ہے۔ افسانے میں تاریخی واقعات کی پیش کش یا پھر تاریخی شعور کے اظہار کی متعدد مثالیں ملتی ہیں مگر نیر مسعود نے اس افسانہ کے توسط سے تاریخ کے Narrative Practice کے تصور پر سوائیہ نشان قائم کیا ہے اور زیر مطالعہ افسانہ معاصر سیاق، سماجی، نفسیاتی اور جذباتی ڈسکورس اور ان کی مانوس تعبیرات کو مشتبہ بناتا ہے۔ افسانہ تاریخ کے وحدانی تصور کے جبر کو خاطر نشان کرتا ہے اور یہ بھی باور کراتا ہے کہ ”تاریخ نویسی اور واقعہ نویسی آزادانہ عمل نہیں ہے کہ ان کا مقصد ان واقعات کو مسلمہ صداقت کے طور پر پیش کرنا ہوتا ہے جو حکام یا پوری کنٹرول کے نظام کو خوش آئے۔ سلطان مظفر کا واقعہ نویس تاریخ نویسی کے عمل کے Metafictional Critique کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے جس کی مثال اردو افسانے کی تاریخ میں شاید ہی ملتی ہے۔

نیر مسعود کا یہ طویل افسانہ کئی کرداروں مثلاً افسانے کا واحد متکلم راوی، سلطان، اور بے نام قبائلی عورت کو محیط ہیں مگر افسانہ نگار نے کمال ہنرمندی کا ثبوت دیتے ہوئے Non-characterisation کی مدد سے ان کرداروں کو قائم کیا ہے یہ الفاظ دیگر افسانہ نگار نے کسی کردار کے بارے میں وافر یا بہت اہم معلومات فراہم نہیں کی ہیں اور کہیں کہیں تو واحد متکلم راوی خود بھی Non-narrator کی صورت میں نمایاں ہوا ہے۔ افسانہ نگار قاری کو کرداروں کے خارجی اور کوائف کی تفصیلات سے

آگاہ کر کے قاری کے ذہن پر قدغن عائد کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ راوی وہ کہانی بیان نہیں کر سکتا کہ جس کی دنیا اس سے توقع کر رہی ہے وہ سچائی پر اصرار کرنے کے بجائے کہانی بیان کرنے کے عمل میں تہدیل کی مختلف جہتوں کو منصفہ شہود پر لاتا ہے۔ واقعہ نویس کسی دوسرے کے بیانیہ کا خام مواد بننا نہیں چاہتا کہ وہ Native Inormant ہونے سے انکاری ہے۔ یہ افسانہ تاریخ کو ایک ایسے متن کے طور پر پیش کرنے سے گریز کرتا ہے جس پر مغالطہ انگیز ہم آہنگی اور کلیت کے سائے لرزاں ہیں۔ واقعہ نویس کا سوت ہی اس کی ترسیل کا سب سے موثر ذریعہ ہے کہ اس کے نزدیک واقعہ نویسی اصلاً ایک ایسا عمل ہے جس کے توسط سے وہ سلطان کے احکام پر عمل درآمد کو موخر کرتا رہتا ہے اور اس پورے عمل میں اس کا اپنا لہجہ خود مختار اندہ وجود قائم ہو جاتا ہے۔

افسانہ نگار نے بعض جزویات کے بیان میں شعوری طور پر تضاد بیانی کو روا رکھا ہے مثلاً نگران واقعہ نویس کو بتاتا ہے

واقعہ نویسی سلطانی کاغذوں پر ہوتی ہے، کاغذ بھی تمہیں ملیں گے لیکن ان پر سٹن کی مہر نہیں ہوگی اور وہ گن کر نہیں دیے جائیں گے۔ اس کے معا بعد واقعہ نویس کہتا ہے۔ ”مجھے قلعے کے مشرقی برج میں بٹھایا گیا تھا۔“ گئے ہوئے سلطانی کاغذوں کا پلندہ میرے سامنے تھا۔ ہر کاغذ کی پیشانی پر سلطان کی سنہری مہر ”اسی طرح اختتامی جملے دیکھے۔“ یہ سب شروع سے آخر تک میں نے سلطان کے مہر کاغذوں پر لکھا ہے جو گن کر مجھ کو دیئے گئے ہیں اور گن کر مجھ سے لیے جائیں گے۔ یہ تضاد بیانی شعوری ہے کہ اس کا مقصد یہ باور کرانا ہے کہ واقعہ نویسی اصلاً اس خطرناک آمریت اور کلیت کا ماسٹر Narrative ہے جس نے عوام کو بے زبان غلام متصور کر لیا ہے۔ واقعہ نویس کے لیے معروضیت یا Narrative Authority کے کوئی معنی نہیں ہیں کہ اسے بہر حال سٹن کی تاجداری کرنا ہے۔

افسانہ نگار کے نزدیک واقعہ نویسی ایک نوع کا فکشن ہے جس کا اتباع تاریخ کرتی ہے: History is made to emulate fiction۔ Fantasy کے بیان میں اس قدر Graphic details دیں کہ ان پر بھی طور پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ جزوئیات نگاری میں استغراق خارجی حقیقت کو ایک ماورائی جہت عطا کرتا ہے:

”پھر میں پچانک کے اندر داخل ہو گیا۔ مجھے ہر طرف دیواریں ہی دیواریں نظر آئیں۔ آگے پیچھے بنی ہوئی اونچی دیواریں مختلف زاویوں سے ایک دوسرے کے قریب آتیں پھر دور ہو جاتیں۔ سب سے اونچی دیواری سب سے پیچھے تھیں۔ یہ نیم دائرے کی شکل میں اٹھائی گئی تھیں اور ہی دور سے چھت کا فریب دیتی تھیں۔ دیواروں کی کثرت سے اس پر چھت کا نہ ہونا محسوس نہیں ہوتا تھا۔ دیواروں نے ادھر ادھر گھومتی ہوئی راہوں کی بھول بھلیاں سی بنا دی تھیں جس کے وسط سے پتہ لگانا ناممکن تھا اور جب میں نے باہر نکلنا چاہا تو مجھے راستہ نہیں ملا۔“

زیر مطالعہ افسانے میں واقعہ نویسی کے عمل کے ساتھ ساتھ واحد متکلم راوی باغبانی سے اپنے شغف کا بھی اظہار کرتا ہے۔ وہ بازار سے پودے لا کر اپنے گھر میں لگاتا ہے مگر یہ پودے بھی سلطان کے باغ کے ہیں کہ باغیاں سلطانی باغوں میں کام کرتا تھا اور ان فاضل پودوں کو بازار میں لے آتا تھا جو باغوں کی آرائشی ترتیب میں خلل پیدا کرنے کی وجہ سے اکھاڑ دیئے جاتے تھے۔ راوی ان میں سے دو پودے اپنے گھر میں لگاتا ہے جو چھتری کی شکل میں اور جن کے بڑے ہونے کے بعد ان کے نیچے آرام کیا جاسکتا ہے۔ ان میں سے ایک یہ پودا بڑا ہو گیا ہے۔ افسانہ کی اختتامی سطر میں ملاحظہ کریں:

اس ساری مدت کا حامل چھتری کی شکل کا یہ درخت ہے جس کے نیچے میں نے بہت آرام کیا ہے اس کی جڑ سے لے کر پھول تک اور پھل کے چھلکے سے لے کر گتھلی کے گودے تک ہر چیز میں زہری زہر ہے شاید اسی لیے اس کے سائے میں نیند آتی ہے۔“

پودے اگانا اور واقعہ نویسی کا عمل، ان دونوں پر سلطان کی عملداری ہے یہی سبب ہے کہ نشوونما growth کا مظہر درخت باعث ہلاکت ہے اور واقعہ نویسی بھی ایک جبری اور Wastful عمل ہے۔ چھتری نماد درخت سلطان کے Monogram کی یاد دلاتا ہے۔ ہرکانہ کی پیشانی پر سلطان کی سنہری مہر، ایک تاج، دو تلواریں اور ان پر سایہ کسے ہوئے چھتری۔“ چھتری جو تحفظ کی علامت ہے، استحصال اور پھر موت کی علامت ہے۔ افسانہ نگار کے نزدیک قوت نمواور زہر ایک ہی سکے کے دو پہلو ہیں۔

نیر مسعود کا افسانہ ”سلطان مظفر کا واقعہ نویس اصلاً واقعہ نویسی کے عمل کا Straight critique ہے اور اسے پڑھ کر J.M.Cotezee کے ناول 'Foe' کا یہ جملہ یاد کر جاتا ہے:

"History is nothing but a certain kind story that people agree to tell each other."



”باغ کا دروازہ“

ترقی پسند زاویہ نگاہ سے

ادب پاروں کو پرکھنے کے مختلف زاویے ہیں۔ ہر قاری اپنے طریقے سے اُسے دیکھتا، پرکھتا ہے۔ میں نے اس افسانے کا ترقی پسند نقطہ نظر سے تجزیاتی مطالعہ کیا ہے۔ کیوں کہ میرے خیال میں قصہ کہانی سننے سنانے کے اسلوب کا سہارا لے کر لکھی گئی اس تخلیق کا ترقی پسند زاویہ نگاہ سے مطالعہ زیادہ قابل قبول ہے۔

طارق چھتاری کی اس کہانی کا بنیادی موضوع تنگ نظری پر طنز اور کشادہ دلی کا استقبال ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ کہانی لکھنے کے ان گنت طریقے ہیں اور ہر فن کار اُسے اپنے انداز سے برتتا ہے۔ افسانہ نگار نے ”باغ کا دروازہ“ میں فوک ٹیلز کے موٹیف اختیار کیے ہیں:

”ہاں میرے لال، یہ میرے شہر کی بھی داستان ہے اور ان شہروں کی

بھی جو ہم نے نہیں دیکھے ہیں۔“

دادی جان کی زبانی ادا ہونے والا یہ جملہ واضح ترقی پسند بیان ہے۔ کیوں کہ اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ جن مسائل سے ہمارا شہر دوچار ہے، تقریباً وہی مسائل دیگر شہروں اور دوسرے ملکوں کے بھی ہیں۔ لہذا یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ جب چند مخصوص روتوں کے تحت کسی نظام کی تشکیل ہوتی ہے تو ہر جگہ سماجی اور سیاسی صورت حال تقریباً ایک ہی جیسی نظر آتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ دادی جان کے نوروز کو کہانی سنانے کے عمل سے یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ چھوٹا، بڑے سے، کم علم ذی علم سے وہ جاننا چاہتا ہے جو سینہ بہ سینہ چلا آ رہا ہے۔ فرق یہ ہے کہ کل کی کہانیاں نوری کا کام کرتی تھیں، اُن کا سامع ماضی میں گم

ہو کر چین و سکون حاصل کرتا تھا مگر طارق چھتاری کی اس کہانی میں ماضی سے سبق لیتے ہوئے مستقبل کو خوشنوار بنانے پر اصرار ہے۔ اسی لیے ”باغ کا دروازہ“ کے راوی کا رویہ بدلا ہوا ہے۔ وہ اب اپنی دادی سے قصہ سنتا نہیں بلکہ اپنی آنکھ سے قصہ دیکھنا چاہتا ہے، آج کے سماں میں شریک ہونا چاہتا ہے، اس کا ایک حصہ بننا چاہتا ہے:

”بس دادی جان۔ آگے کا قصہ مجھے معلوم ہے۔“

”تجھے کیسے معلوم؟“

”ہمارے ہی شہر کی تو کہانی ہے۔ باغ کوٹھی کے دربان شیر فام نے مجھے سنائی تھی۔ اور دادی جان وہ کہانی میں نے رات میں نہیں دن میں سنی تھی۔“

ترقی پسندی کی اساس زبعت پسندی کی ہر شکل کے خلاف واضح و آشکار احتجاج پر قائم ہے اور سماجی سروکار اور طبقاتی کشمکش کو بھی مرکزیت حاصل ہوتی ہے، معاشرے کی بہتری پر توجہ مبذول کی جاتی ہے۔ اس زاویہ نگاہ نے اردو افسانہ کو ایک نئے ذائقہ سے آشنا کیا۔ زیر مطالعہ کہانی موضوعی فکر (Subjective Thought) کے اعتبار سے یہ اعلان کرتی ہے کہ انسان کو کبھی مایوس نہیں ہونا چاہیے۔ بدلتے ہوئے وقت کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے تدبیر سے کام لینا چاہیے اور ہر حالت میں اپنے دل اور ذہن کے دروازے کھلے رکھنا چاہیے۔ یعنی کشادہ دلی اور کشادہ ذہنی کا مظاہرہ کرنا چاہیے۔

۱۹۹۷ء میں لکھی گئی اس کہانی میں ڈھیروں اشتراکی اشارے موجود ہیں۔ کہیں چاقو، شیشی اور پسی ہوئی سرخ مرچ کی صورت میں، کہیں وسائل پر سب کا یکساں حق ہونے کے انداز میں، کہیں ”سات بالوں“ کے ذریعے حل بتا کر عوام کو خوش کر دینے میں اور کہیں طبقاتی تقسیم کو توڑتے ہوئے عورت کی پسند کی شادی کی شکل میں

[مثلاً]

”شہزادی کی ضد کے نتیجے میں شادی تو ہو گئی مگر بادشاہ سلامت کو تم
رہبرشتہ پسند نہیں آیا۔“

لیکن دونوں نے مل کر جدوجہد کی اور معاشی مسائل کا حل تلاش کرنے کے لیے استقلال
اور حکمت سے کام لیا۔ جیسے:

”دونوں کو دو دھڑی ناج اور ایک اشرفی، سے سرسلطنت سے نکال
دیا۔ ان دونوں نے ایک دُنیا بسائی۔ دُنیا بسانے کا وہی پُرانا طریقہ۔
ایک اشرفی کے کچھ چاول، کچھ ریشم کے دھاگے، کچھ زرّی کے تار اور
کچھ اوزار۔ چاول کے دانے میدان میں ڈالے۔ رنگ برنگی چڑیاں
آئیں، پرٹوٹے، ان کو سمیٹ کر چٹکھ بنایا۔ شہزادہ بازار میں بیچ آیا۔
پھر چاول کے دانوں، ریشم کے دھاگوں اور زرّی کے تاروں کی
تعداد برحسب گنتی۔ ہر روز کئی کئی پٹکے تیار ہونے لگے۔ پھر فشتی بنیے،
چھت سے ٹکٹے والے پٹکے اور دیوار کے قہین بننے لگے۔ کاروبار
بڑھا تو ایک گڑھی نما قلعہ بنوایا، یوں ان کی دُنیا آباد ہو گئی۔ دونوں
نے ایک دوسرے سے بے پناہ محبت کی اور پھر ایک باغ لگایا۔“

بہر حال مختلف اشتراکی علامتیں یہ ظاہر کرتی ہیں کہ اس گلوبلائزیشن کے دور میں تمام حد
بندیاں شتم ہو چکی ہیں۔ عوام کو فوقیت اور قوت عمل کو اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ ہذا اس
برق رفتار زمانہ میں یکساں حالت میں رہنا بھی تنزلی کی علامت ہے۔ اب تعمیر نو کے
یہ قوت بازو اور ہنرمیں بنائے کی جدوجہد ذہن اور قلم کو حاصل ہو چکی ہے۔ اس لیے ایسی نسل کو
پروان چڑھایا جائے جو قلم کی طاقت اور اس کے صحیح استعمال سے بخوبی واقف ہو۔
جو آج بھی ماضی میں جی رہے ہیں، اور شیخ چلی کے خواب دیکھ رہے ہیں۔ وہ داری
جان کی طرح خواب غفلت میں پڑے ہوئے ہیں اور جو نوروز کی طرح بیدار ہیں،
زمانے کو مٹھی میں کیے ہوئے ہیں۔ افسانہ نگار اس فرق کو یوں اجاگر کرتا ہے۔

”دادی جان کو طمینان ہو گیا، وہ سوئیں لیکن نور روز جاگتا رہا ورنہ وہ

برسوں بعد سوچتا ہے کہ اس نے دادی جان سے جھوٹ کیوں بولا تھا۔

کیا وہ آگے کی کہانی سننا نہیں چاہتا تھا؟ مگر کیوں؟ شاید اس لیے کہ

گھٹن آگے نکالے ہوئے باغ کی کہانی، وسنتا نہیں دیکھنا چاہتا تھا۔“

نور روز یعنی نئی نسل (سائنسی عہد) کہانی کو رات میں نہیں دن میں سننا چاہتی ہے، گھٹلی آنکھوں سے اس کی تعبیر دیکھنا چاہتی ہے کیوں کہ یہ کہانی احمد عہد نو کی تعمیر کا خواب ہے جہاں چاند ستاروں کی باتیں نہیں ان کو سر کرنے کی گمن ہے۔ شاید اس لیے بھی نور روز رات میں نہیں دن میں دیکھنے کا مستحق ہے کہ عہد حاضر میں کہانی اور حقیقت کا فرق مٹ چکا ہے۔ ہم اس جہد کی یہ تعبیر بھی نکال سکتے ہیں کہ داستان گوئی کی روایت یعنی دادی جان سوئیں۔ اور جو سوئیا وہ خواب غفلت کا شکار ہو گئی۔ اور اب موقع سونے کا نہیں، قدم سے قدم ملا کر آگے بڑھنے اور چاند تاروں کو چھو لینے کا ہے۔

ترقی پسند افسانے کا امتیازی وصف یہ ہے کہ پلاٹ، کردار اور ماحول کے ذریعے قاری تک کوئی ایسی کیفیت یا تاثر پہنچانا جو زندگی کو نیا ولولہ دے سکے، حرکت و عمل پیدا کر سکے۔ یہ رجحانیت مذکورہ افسانہ میں بدرجہ اتم موجود ہے۔۔۔ ہندوستان اپنی تہذیب اور ثقافت کی انفرادیت کی بنا پر پچی پچا بنا رہا ہے مگر آخر یہ تہذیبی رنگارنگی کس طرح پروان چڑھی؟ اور یہ عمل کب تک جاری رہا؟ افسانہ نگار قاری کے ذہن میں اُبھرے والے سوالوں کا جواب نہایت اختصار اور بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے دیتا ہے۔ مختلف قوموں، نسلوں اور لسانی رشتوں کی ملی جلی شکل نے ایک سرسبز و شاداب باغ کی شکل اختیار کر لی۔ قاری کا ذہن اگلے ہی پل پھر غور کرتا ہے کہ باغ کیوں کر ترقی کرتا رہا، پھلتا پھولتا رہا؟ اور کتنی وجوہ کی بنا پر، اس پر جمود طاری ہو گیا؟ اور اس جمود کو ختم کرنے، خزاں سے نجات دلانے کی تدابیر کیا ہیں؟ افسانہ نگار فلیش بیک کی تکنیک کے توسط سے پھر ماضی بعید کی طرف پھرتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس دور ری اور وسیع القسمی

کا مظاہرہ کرتے ہوئے گلشن آرائی کے ایک خوب صورت باغ کا منصوبہ بنوایا جو ہزاروں سال میں لگ پایا اور جس میں دنیا بھر کے نایاب و نادر پھول، طرح طرح کے پھل اور بے شمار درخت قطر در قطر اس طرح لگا دیے گئے تھے کہ باغ کو حسین بنانے اور پھلنے پھولنے میں وہ ایک دوسرے کے معاون و مددگار محسوس ہو رہے تھے۔ باغ کی چہار دیواری ایسی تھی کہ جس میں ہزار دروازے تھے اور ہر دروازے کبھی کے لیے کھلے رکھے گئے تھے۔

”پہلے شہر ہندی، برگد، پھل اور املتا کے درخت لگائے گئے اور پھر درمیانی روشیں مولسری، آبنوس اور صنوبر کے درختوں سے راستہ کی گئیں۔ باغ کے وسط میں ایک عالی شان عمارت تعمیر کی گئی جو باغ کوٹھنی کے نام سے مشہور ہوئی۔ لوگ مختلف ملک سے آتے، اپنے ساتھ نایاب قسم کے پودے لاتے اور باغ کوٹھنی میں قیام کر کے محسوس کرتے جو باغ میں نہیں شہزادی گلشن آرائی کے دل میں قیام پذیر ہوں۔ کچھ آنے والے کوہ قاف و عبور کر کے آئے تو کچھ سمندر کے رستے۔ دور دور تک اس گل کدے کی شہرت تھی۔ لوگوں کی آمد کا سلسلہ صدیوں تک جاری رہا۔ اب گل داؤدی، گل رحمن اور گل آفتاب کے ساتھ ساتھ کرسمس ٹری، پام کے درخت اور مٹی پلانٹ کی بیٹیں بھی اس چمن زار میں دکھائی دینے لگی تھیں۔“

اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ کہانی ہندوستان کی اس ملی جلی تہذیب اور قومی یک جہتی کی داستان ہے جو صدیوں میں پروان چڑھ سکی ہے۔ کہانی کی خوبی یہ بھی ہے کہ تعمیر کے ساتھ تخریب یعنی باغ کے اجڑنے کی روداد سناتی ہے کیوں کہ "Every thesis has an antithesis" اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی ظاہر کرتی جاتی ہے کہ جب جب خیالات و نظریات میں وسعت ہوئی ہے

تو خارجی طور پر اشیاء کی شکل میں اور داخلی طور پر علوم و فنون کی صورت میں ترقی کی راہیں روشن ہوئی ہیں۔ لوگ کہانی کی روایت کے ذریعے کہانی کار نے یہ بھی بتایا ہے کہ جب جب آنے والوں نے اس سرزمین کو اپنایا اور اس کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لیا تو اس دھرتی کے بانیوں نے بھی وسیع القلسی کا مظاہرہ کیا۔ خواہ وہ دراوڑ ہوں، آریائی قوم ہو، مسلمان ہوں یا انگریز۔ سمندر کے راستوں سے آئے ہوں، درہ خیبر سے، ہمالیہ کی وادیوں سے یا کوہ قاف کے راستے سے۔ ان آنے والوں نے بھی اس باغ کو سجانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے اور اس کو سرسبز و شاداب بنایا ہے۔ لیکن جب مخصوص ذہنیت رکھنے والے افراد اس باغ کی نگہداشت کی ذمہ داری اپنے ہاتھوں میں لینا چاہتے ہیں تو باغ مزید سنوارنے کے بجائے اجڑنے لگتا ہے۔ ہذا جب افسانہ نگار باغ کے اجڑنے کا سبب تلاش کرتا ہے تو باغ کے چند تنگ نظر افراد کے رویے کا اظہار یوں کرتا ہے:

”اس شخص نے شوکے کی جیب میں ہاتھ ڈالا اور مسکراتے ہوئے باغ کے چوتھے کھونٹ کی طرف اشارہ کیا، جیسے اس نے رکھوالی کا کوئی کارٹر طریقہ ہونڈ نکالا ہو۔ دیوار کے چھپے سے نوروز نے جھانک کر، یکھا اور ششدر رہ گیا۔ وہاں سے گل رعنا، گل جعفری اور گل سوسن کے پودے اٹھاڑ دیے گئے تھے۔ ہاں ٹیکلی اور ناٹ پھنی کے پودے قطاروں میں اسی طرح لگے ہوئے تھے۔۔۔“ باغ کی صفائی کے نام پر خود روگھاس سمجھ کر ان لوگوں نے سب پودے اکھاڑ پھینکے۔ گل سوسن بھی!“ اس نے چیخ کر چمچ کہنا چاہا مگر اب اس کی زبان پوری طرح گنگ ہو چکی تھی۔“

یہاں دوسرے خوب صورت پودوں کے ساتھ ساتھ جب گل سوسن کے پودے کو اکھاڑتے ہوئے نوروز دیکھتا ہے تو سوچتا ہے کہ ”گل سوسن بھی!“ تب وہ چیخنا چاہتا

ہے مگر اس کی زبان گنگ ہو چکی تھی۔ اس واقعہ پر قارئین کی توجہ دلانے کا مقصد دراصل اس خبر کی طرف اشارہ کرنا ہے جہاں روشن خیالی کی صدا بلند کرنے والی زبانیں خاموش کر دی جاتی ہیں۔ چوں کہ اردو ادب کی روایت میں گل سوسن کو زبان سے تشبیہ دی جاتی ہے اس لیے یہاں گل سوسن کے پودے کو اکھاڑتے ہوئے دھانا یا معنی نظر آتا ہے۔

ترقی پسندوں کے یہاں سب سے اہم چیز فن پارہ کا مجموعی تاثر ہے۔ کہانی ”باغ کا دروازہ“ کا مجموعی تاثر کثرت میں وحدت ہے کہ جب تک مختلف رنگ و نسل کے لوگ اپنی زبان اور تہذیب کی رنگارنگی کے ساتھ اس نقطہ ارض میں آزادانہ طور پر سانس لیتے رہیں گے، یہ باغ مہکتا رہے گا اور جب وسعت نظری کی جگہ تنگ نظری لے لے لگی، لوگ دائروں میں سمٹتے چلے جائیں گے۔ روشن درپچوں کو بند کرتے رہیں گے تو تاریکی اُن کا مقدر بن جائے گی۔ اور جیسے جیسے تاریکی بڑھتی جائے گی، روشنی کی ضرورت اور زیادہ محسوس ہوتی جائے گی اور یہ روشنی جدید علم کے بغیر حاصل نہیں ہو سکتی ہے جیسا کہ کہانی کے آخری پیرا گراف سے ظاہر ہوتا ہے:

”ایسا کرتے ہی اُس کے چہرے سے دانش وری کی شعاعیں پھوٹنے لگیں اور باغ کی فصیل پر ایک تحریر ابھرتی۔ نوروز کے ذہن کے تار جھنجھٹنے لگے۔ آسمان کی جانب نظریں اٹھائیں تو دیکھا کہ ایک پریوں کی شہزادی، ماتھے پر ترقی تاج، ہاتھ میں قدیم ساز، ہنس پر سوار، باغ کے دروازے کے بہت قریب سے گزر رہی ہے۔“

نوروز نے علم کی دیوی کو پریوں کی شہزادی کی شکل میں نمودار ہوتے ہوئے اُس وقت دیکھا جب اُس کے ذہن میں دانشوری کی شعاعیں پھوٹیں اور باغ کی فصیل پر تحریر ابھر آئی۔ اس سے یہ بھی Message ملتا ہے کہ باغ یعنی قوم کی بربادی کا سبب علم سے بے بہرہ ہونا ہے۔ ترقی اور خوش حالی کا راز اسی میں مضمر ہے کہ نئے نئے علوم و فنون

سے فیض یاب ہوا جائے اور اس کی ضو پاش کرنوں سے چپہ چپہ کو منور کیا جائے کیوں کہ آج بھی وہ طاقت ور حربہ ہے جو ہمیں سرخرو کر سکتا ہے، ترقی کی طرف گامزن کر سکتا ہے۔ لیکن ہمارے عہد کا المیہ یہ ہے کہ نور روز اور بوڑھے کے علاوہ دوسرے افراد اس روشن منظر کو دیکھنے سے قاصر رہے جیسا کہ کہانی کے آخری حصے ظاہر کر رہے ہیں

”یہ ہجران روز اور بوڑھے کے سوا سب کی نگاہوں سے پوشیدہ رہا اور پھر یوں ہوا کہ جس نے بوڑھے کو دیکھا وہ نور روز کو نہیں دیکھ سکا اور جو نور روز کو دیکھ رہا تھا اس کی نظروں سے بوڑھا غائب تھا۔“

اس کہانی کے یہ دو پہلو ہیں جو ہمیں ترقی پسند منظر کی طرف مقلقت کرتے ہیں، ذہن کے دریچوں کو کھولنے کی ترغیب دیتے ہیں اور آگے لے جانے والی راہوں کا پتہ دیتے ہیں اور میں نے اسی زاویہ نگاہ سے کہانی کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔



آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شائع دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیسل

03478848884 : مہد اللہ قلیق

03340120123 : سدرہ حامد

03056406067 : حسنین سہالوی

شعبہ اُردو میں ”متن کی قرأت“ پر دوروزہ قومی سیمینار کا انعقاد

شعبہ اُردو، جلی ٹرڈھ مسلم یونیورسٹی کے زیر اہتمام آئرش ٹیکنیکی لاؤنج میں دوروزہ قومی سیمینار کا انعقاد ۲۵ نومبر ۲۰۰۶ء کو دن کے پیرہ بجے نسل میں آج جس کی صدارت نواب رحمت اللہ خاں شیروانی نے فرمائی۔ اس افتتاحی اجلاس کا کلیدی خطبہ ممتاز دانش، راورنشا دشمن از حسن ذراقتی نے پیش کیا جب کہ خصوصی مقالہ نگار کی حیثیت سے پروفیسر شمیم حنفی نے اپنے گراں قدر تاثرات ظاہر کیے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اس اجلاس میں مہمان خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی۔

پروگرام کا آغاز حسب روایت کلام پاک سے ہوا۔ تمہیدی گفتگو میں صدر شعبہ اُردو، پروفیسر قاضی افضل حسین نے اس بات پر خصوصی زور دیا کہ ادب، انکار کی سب سے بڑی جمہوریت ہے اور ہم اپنے لحاظ سے کسی بھی ادب کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ ہمیں صرف یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ ہم کن دلائل کی روشنی میں اس کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ انہوں نے کہا کہ مفہوم تک رسائی کے لیے متن کی سنجیدہ قرأت، بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ ہم جس نقطہ نظر سے کسی متن کی قرأت کریں گے، اسی کے مطابق مفہیم ہماری گرفت میں آئیں گے۔ مختلف مشاغل کے ذریعے انہوں نے اس بات کو واضح کیا کہ متن کی قرأت ہمیں مختلف آزمائشوں میں مبتلا رکھتی ہے اور ان سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ہم مطالعے کا سرسری انداز قطعی اختیار نہیں کر سکتے۔ انہوں نے مختصر طور پر سیمینار کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے بتایا کہ ہم نے مختلف مکتبہ فکر کے نمائندہ لوگوں کو اسی واسطے زحمت دی ہے تاکہ قرأت کے

مختلف زاویہ نگاہ سے ہم واقف ہو سکیں اور متن کے پوشیدہ مفاہیم تک ہماری رسائی ہو سکے۔

سیمینار کا کلیدی خطبہ، شمس الرحمن فاروقی (الہ آباد) نے ”قرأت، تعبیر و تنقید“ کے عنوان سے پیش کیا۔ اپنی مفصل اور پُر مغز گفتگو میں انھوں نے فن پارہ، قرأت، زبان اور معنی وغیرہ پر تفصیلی گفتگو کی۔ انھوں نے مثالوں کے ذریعے اس بات کو واضح کیا کہ کسی بھی متن کے وجودی مفہوم کا اطلاق مخصوص متن پر ہی کیا جاسکتا ہے ورنہ اس متن کے بہتر تجزیہ کے لیے ہمیں علمياتی مفہوم کے بجائے وجودی مفہوم پر ہی اصرار کرنا چاہیے۔ انھوں نے بتایا کہ فن پارے کے معنی صرف وہی نہیں جو پہلی قرأت کے بعد ہماری سمجھ میں آئے تھے، یا فن پارے میں اتنے ہی معنی نہیں جتنے پہلی قرأت کے دوران ہمیں نظر آئے تھے۔ یہ اختلاف صرف دو پڑھنے والوں کے درمیان نہیں بلکہ خود ہمارے اندر بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی ممکن ہے ہم کسی وقت کسی فن پارے کے کچھ معنی بیان کریں اور دوسرے وقت ہم خود اسی فن پارے کے کچھ اور معنی بیان کریں۔ اس بات کی مثال کے لیے انھوں نے فیض کی نظم ”صبحِ آزادی“ کا ذکر کیا جو کبھی پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھی گئی اور کبھی اس پر شدید نکتہ چینی کی گئی۔ فاروقی نے اپنی مدلل گفتگو میں فن پارہ کی تعریف، قرأت کے معنی، زبان کی معنویت اور اہمیت، معنی کا تعین، وغیرہ پہلوؤں پر روشنی ڈالی اور بتایا کہ پڑھنے کا فیصلہ کرنا اور فن پارے سے کچھ تھامے کرنا اپنے آپ میں ایسا عمل ہے جو کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں انجام پاتا ہے۔ مشکل صرف یہ ہے کہ جب ہم فن پارے کو پڑھنے کے بعد اظہار خیال کرتے ہیں تو تنقید کی نظریے یا نظریات سے بہت زیادہ اور بہت مختلف تھوڑا ت اور تعصبات بھی ہمارے کلام میں در آتے ہیں۔ انھوں نے متن کی تعبیر اور تنقید کے سلسلے میں وجودیاتی اور علمياتی بیانات کا جائزہ لیا اور میر کے اشعار کی روشنی میں اپنے مفروضات کی وضاحت کی۔ انھوں نے علمياتی قرأت کی مجبوریوں کا ذکر کرتے ہوئے پریم چند کا

افسانہ ”بڑے گھر کی بیٹی“ اور بیدی کا افسانہ ”سربین“ کا بہ طور خاص جائزہ لیا۔ انھوں نے بتایا کہ کوئی بھی قرأت ایسی ممکن نہیں ہے جو قاری کے تعصبات سے بالکل آزاد ہو۔ بنیادی بات صرف یہ ہے کہ جو بھی طریق کار اپنایا جائے ہمیں اس کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کے حدود کا بھی پورا پورا علم ہو اور ادب کو فہشہ کا بدل نہ سمجھ لیا جائے۔

افتتاحی اجلاس کا خصوصی مقالہ پروفیسر شمیم حنفی (دہلی) نے ”تخیلی متن کی طاقت اور تنقیدی تصورات کی معذوری“ کے عنوان سے پیش کیا۔ انھوں نے اپنی دلچسپ گفتگو میں تخیلی متن کی سحر انگیزیوں کو نشان زد کرنے کی کوشش کی اور بتایا کہ جب ہم متن کی قرأت کرتے ہیں تو اسی لمحے متن خود ہمیں بھی پڑھتا ہے۔ انھوں نے کہا کہ میرا جی نے اپنے مضامین کے ذریعے تخیلی متن کی اہمیت کو سمجھنے کی با معنی پیش رفت کی تھی۔ اب صرف متن نہیں، بلکہ خود مختار انہ جنوں آمیز عمل ہے جس کے ذریعے ہماری باطنی اور بیرونی دنیا کی سرحدیں ایک دوسرے میں مدغم ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ کہاں سے تخیلی سفر کی ابتدا ہوتی تھی، اور اس منزل پر پہنچ کر اس کا اختتام ہوا اس بات کا قطعی اندازہ نہیں ہو پاتا۔ حسن عسکری کے حوالے سے انھوں نے اس بات کی وضاحت پیش کی کہ تخیلی تجربے کی سالمیت اور وحدت ہماری مشرقی روایت سے خاص تعلق رکھتی ہے۔ انھوں نے کہا کہ حقیقت صرف ایک ہے اور باقی چیزیں اس کے ظہور کی قسمیں ہیں۔ حقیقت کی بدترین شکل بھی حقیقت کی کسی نہ کسی سطح سے منسلک ہوتی ہے۔ ہر تخیلی تجربے کی اپنی عمر ہوتی ہے اور تنقید کا کوئی تصور خود مصنفی نہیں ہوتا۔ اس حقیقت کی تلاش میں اپنے مخصوص خول سے باہر آنا ہی پڑتا ہے۔ مشاہدوں کے ذریعے انھوں نے اس حقیقت کی نشان دہی کی کہ ایک متن کی تعبیر کسی دوسرے متن کی تعبیر سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ انھوں نے اس بات پر سخت افسوس ظاہر کیا کہ تنقیدی اصولوں کی ترقی نے تخیلی ادب کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ ہر زمانہ

اپنے اختیار اور تجربے کے مطابق ادب کی تفہیم کا بیڑا اٹھاتا ہے لیکن موجودہ عہد نے اختصاص کے ہاتھوں بہت نقصان اٹھایا ہے۔ انھوں نے زور دے کر کہا کہ ادبی متن تجربہ گاہ میں بے حس پڑی ہوئی سلائڈ نہیں اور تخلیقی متن کی قرأت کے دوران ہمیں اس پہلو کو بہ طور خاص ذہن نشیں رکھنا چاہیے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری (علی گڑھ) نے اس اجلاس میں مہمان خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی، اور اظہار خیال کے دوران اس بات کو واضح کیا کہ کوئی بھی تخلیقی کارنامہ، تخلیقی معیار کے مطابق کتنا ہی کارآمد کیوں نہ دکھائی دے، ہمیں اس نکتے کو بہ طور خاص ذہن میں رکھنا چاہیے کہ اس تخلیق میں کسی مابعد الطبیعات افکار سے سروکار ہے یا نہیں۔ ادبی کارنامے کی بڑائی اس میں ہے کہ مفاہیم کی کتنی سطحیں اس میں پوشیدہ ہیں، کیوں کہ ہر قاری اپنے ذہن کے مطابق مخصوص متن سے مخصوص معنی مراد لیتا ہے۔ وہی متن اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے جو بدلتے ہوئے عہد کے باوجود اپنی معنویت برقرار رکھے۔

افتتاحی اجلاس کے صدر نواب رحمت اللہ خاں شیردانی (علی گڑھ) نے صدارتی کلمات کے دوران اس بات پر زور دیا کہ متن کی بہتر تفہیم کے لیے اس نوع کے سیمینار وقفے وقفے سے منعقد کیے جانے چاہئیں۔ آخر میں صدر شعبہ اردو پروفیسر قاضی افضل حسین نے شکرِ یے کی رسم ادا کی اور بتایا کہ اس سیمینار کے آئندہ اجلاس میں جو مقالات پیش کیے جائیں گے، وہ طلبہ کے لیے خاص اہمیت کے حامل ہوں گے۔

افتتاحی اجلاس کے بعد اس سیمینار کا دوسرا اجلاس دوپہر تین بجے آرٹس فیکلٹی لاؤنج میں منعقد ہوا، جس کی صدارت پروفیسر شارب رودولوی نے فرمائی اور نظامت کے فرائض شعبہ اردو کے استاد ڈاکٹر صغیر افرامیم نے انجام دیے۔ اس اجلاس میں پروفیسر قاضی عبدالستار اور پروفیسر انیس اشفاق نے مہمان خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی۔

دوسرے اجلاس کا سپہ مقالہ ڈاکٹر ماحم رضوی (بریلی) نے ”اکبر کی نظم
 ’برقِ کلیسا‘ کا تجزیہ“ کے عنوان سے پیش کیا۔ اپنے مقالے میں انھوں نے بڑی خوب
 صورتی سے ججو کے تناظر میں مشرقی اقدار کی ترجمانی کی اور طنزیہ اسلوب کی دھاردار
 کیفیت کو اجاگر کرتے ہوئے اکبر کی مذکورہ نظم کو پرکھنے کی کوشش کی۔ نظم ”برقِ کلیسا“
 کی اثر ادیت واضح کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ ڈرامائی اسلوب اور کرداروں کی
 مدد سے صورت اس نظم کو جادوئی بخشی ہے۔ اکبر نے فرنگی قانون کے رددار کو بڑی فن
 کاری کے ساتھ اس نظم میں ابھارنے کی کوشش کی ہے، جہاں فرنگی حسن ایک طرف
 باعث تقویت ہے تو دوسری طرف مشرقی اقدار کی متعدد جہتیں بھی روشن ہوتی ہیں۔
 مقالہ نگار نے اس بات پر زور دیا کہ طنزیہ تکنیک میں لکھی گئی اس پر اثر نظم میں، و مستبد
 فکر کے اختلافات اور طبقتوں کا فکری تضاد بھی اپنی اہمیت کا اعتراف کرتا ہے۔

دوسرا مقالہ معروف افسانہ نگار جناب انیس رفیع (کوٹاہ) نے پیش کیا۔
 اپنے مقالے میں انھوں نے سعادت حسن منٹو کے مشہور افسانہ ”نیا قانون“ کی ترقی
 پسند قرأت پیش کی۔ انھوں نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو واضح کیا کہ منٹو
 بد کا ذہین لیکن شرارتی افسانہ نگار تھا جس نے میٹھی میٹھی ڈگر کا انتخاب کرنے کے
 باوجود اردو فکشن میں اپنی اہمیت تسلیم کرائی۔ افسانوں کی زمین اسے، شعور سے فراہم
 ہو جایا کرتی تھی۔ اپنی ترقی پسندی میں وہ بے مثل تھا۔ مقالہ نگار نے اس نکتے پر
 خصوصی توجہ مبذول کرائی کہ منٹو نے اپنی تحریروں میں ایسے کرداروں کا انتخاب کیا جن
 کا حلق اشرافیہ یا نیم اشرافیہ سے نہیں ہے بلکہ وہ توارگان طبقہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔
 افسانہ ”نیا قانون“ کا مرکزی کردار منٹو کو چوان بھی مظلوم طبقے کی ترجمانی کرتا ہے۔
 اس کردار کے ذریعے منٹو نے اپنی سیاسی بصیرت بڑی فن کاری کے ساتھ واضح کرنے
 کی کوشش کی ہے۔ انیس رفیع نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو ثابت کیا کہ
 ”نیا قانون“ ایک استعاراتی افسانہ ہے جس کے ذریعے ایک مخصوص عہد کی سیاسی،

سماجی، معاشی اور تہذیبی صورت حال کی عمدہ ترجمانی ہوتی ہے۔ منٹو نے افسانے میں منگو کو چوان اور اس کے تانگے میں سوار یوں کے انتخاب بھی ہنرمندی کے ساتھ کیا ہے تاکہ سماج کے تمام طبقوں کی نمائندگی ہو سکے۔ اس مختصر افسانے میں اشتراک کا فن عروج پر دکھائی دیتا ہے۔ منٹو نے اس افسانے میں خود کو منگو کو چوان کے کردار میں ڈھالا اور مظلوم طبقے کی حمایت میں آواز بلند کی۔ اس افسانے میں افسانہ نگار نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ انحراف کی آزادی وہاں تک جائز ہے جہاں اجتماعی زندگی کی ذمہ داری شروع ہوتی ہے۔ سامراجی تسلط کے زیر اثر ناقابل بیان درد کی جھلک بھی افسانے میں اجاگر ہوتی ہے۔ افسانہ ”نیا قانون“ میں منشور پرستی کو قطعی راہ نہیں دی گئی ہے جو اس کا سب سے نمایاں وصف ہے۔ نئے قانون کے نفاذ کی تاریخ پہلی اپریل ہے، جو بہ ذاتِ خود مختلف پہلوؤں پر ہمیں سوچنے کی تحریک دیتی ہے۔

اس مقالے کے حوالے سے پروفیسر قاضی افضل حسین نے اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے بتایا کہ ایک ہی واقعے کے تین مختلف لوگوں کا ردِ عمل کیا ہو سکتا ہے، اس پہلو کو افسانے میں اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ انھوں نے کہا کہ اقداری حوالے کی شناخت ”نیا قانون“ کو کم تر یا بہتر بناتی ہے۔

تیسرا مقالہ بزرگ افسانہ نگار اور اہم ادبی رسالہ ”کتاب“ کے مدیر عابد سہیل (لکھنؤ) نے پیش کیا۔ انھوں نے کرشن چندر کے افسانہ ”کنڈا گام“ کی روشنی میں افسانے کی ترقی پسند قرأت پیش کی۔ اپنے مقالے کے پہلے حصے میں انھوں نے قرأت کی اصطلاح اور ترقی پسند افسانے کی قرأت سے متعلق بنیادی پہلوؤں کو اجاگر کیا اور دوسرے حصے میں افسانہ ”کنڈا گام“ کا جائزہ ترقی پسند نقطہ نظر سے لیا۔ مقالہ نگار نے اس بات کو واضح کیا کہ روایتی تنقید میں توصیفی قرأت شامل نہیں ہوا کرتی تھی، جب کہ نئی تنقید میں اس زاویے کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے کسی بھی متن کے تجزیے کے لیے مصنف، قاری اور قرأت کو اہم ”تثلیث“ سے تعبیر کیا۔ انھوں نے بتایا کہ ہر بڑا

مصنف اپنے لحاظ سے زبان کے تخلیقی استعمال میں دلچسپی لیتا ہے لیکن اجتہاد کی پہلو کی بنا پر اپنا اختصاص قائم کر لیتا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے رشن چندر کے ساتھ منٹو کے مختلف افسانوں کا حوالہ دیتے ہوئے بتایا کہ دونوں نے فسادات سے متعلق افسانے لکھے، لیکن دونوں کے افسانوں کی قرأت مختلف ہے۔ انھوں نے بتایا کہ رشن چندر نے افسانہ ”کنڈاگام“ ۱۹۶۶ء میں لکھا تھا جس میں اس بات کوئی کارئی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ وقت اور حالات کے پیش نظر شخصیت کی تعمیر و تشکیل کس نہج پر ممکن ہو پاتی ہے۔ اس افسانے میں رشن چندر نے اس رویے کو بھی نشان زد کیا ہے کہ کس طرح مذہب چھوٹے بڑے مفادات کی تکمیل کے لیے استعمال میں لایا جاتا ہے۔ مقالہ نگار نے اس بات پر خصوصی توجہ مرکوز کی کہ کوئی بھی شخص اپنے اندر دو شخصیتیں نہیں رکھ سکتا۔ وقت اور حالات، ایک شخصیت کو قوی اور دوسرے کو کمزور بنا دیتے ہیں۔ افسانہ ”کنڈاگام“ میں لکڑہاا کی زندگی ڈھونڈ کی سیاست کا استعارہ ہے۔ سیاسی مفادات کے پیش نظر میسور کے کنڈاگام کو مہاراشٹر میں شامل کرنے کی تحریک زور پکڑتی ہے اور بالآخر لکڑہاا کی زندگی کو اس مقصد کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ عابد جمیل نے افسانہ ”کنڈاگام“ کی مختلف خوبیوں کی نشان دہی کے ساتھ ہی افسانہ نگاری کی بعض فنی خامیوں کی جانب بھی با معنی اشارے کیے۔

چوتھا مقالہ معتبر افسانہ نگار اقبال مجید (ہو پال) نے پیش کیا۔ انھوں نے غنیمت کے ناول ”وش منتھن“ کے حوالے سے جدید ترقی پسند قرأت کو اپنا موضوع بنایا اور خوبیوں کے ساتھ ناول کی خامیوں کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ مقالے کی ابتدا میں انھوں نے ترقی پسند ناول کی ضرورتوں پر توجہ مرکوز کی اور ترقی پسند تنقید کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا۔ انھوں نے شعوری طور پر ترقی پسندی کے ساتھ ”جدید“ لفظ کا استعمال کیا اور بتایا کہ جدید ترقی پسندی سچ بھی ہم عصر ادب میں نمایاں وصف کے طور پر دیکھنے کو مل رہی ہے۔ نئی ترقی پسندی کا اہم فریضہ اپنی پوری زندگی کو با معنی بنانا ہے۔ ”وش منتھن“ کے حوالے سے انھوں نے کہا کہ اس کا مصنف اپنے سماج میں فرقہ

وارانہ ہم آہنگی کا طالب ہے۔ وہ کہانی کو ایسی جگہ ختم کرتا ہے جس سے متوازن زندگی کی طرف ہمارے ذہن کی رہنمائی ہوتی ہے، اس کے باوجود ”وش منتھن“ کا مطالعہ یہ واضح کرتا ہے کہ مصنف نے کرداروں کی پرورش اپنے خون سے نہیں کی۔ جب ناول میں پھیلی ہوئی کشائش ذہن پر چھا جائے تبھی ناول ہمیں متاثر کرتا ہے۔ لیکن اس کسوٹی پر ہم پرکھنے کی کوشش کریں تو غفنفر کی تحریر ہمیں مایوس کرتی ہے۔ ”وش منتھن“ میں بہت سے سوالات قائم کیے گئے ہیں لیکن ان کا حل پیش کرنے کی جانب کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ایک ذی شعور مصنف سے تشنگی بخش جوابات کی توقع تو کی ہی جاسکتی ہے۔ غفنفر نے ظاہری سطح پر تمام چیزوں کو دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ نھلی نفرت سیاست کی دین ہے یا زندگی کی حقیقت، اس بات سے کسی بھی طرح آگاہی نہیں ہوتی۔ غفنفر نے اپنے اس ناول میں بند واسطی کا جگہ جگہ استعمال کیا ہے لیکن اس استعمال کو وہ تخلیقی ہنرمندی میں تبدیل نہیں کر سکے ہیں۔ اقبال مجید نے اس بات پر زور دیا کہ نئی ترقی پسندی کو اس بات سے بحث نہیں کہ کوئی ادیب پارٹی کے لیے ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ نئی ترقی پسندی کی پہلی اور بنیادی شرط یہ ہے کہ تخلیق کار معاشرے کے لیے کس نوع کا ادب پارہ تخلیق کر رہا ہے۔

دوسرے اجلاس کا پانچواں اور آخری مقالہ صدر شعبہ اُردو پروفیسر قاضی افضال حسین نے ”تحریر اور تنقید“ کے عنوان سے پیش کیا۔ اپنے مقالے میں انھوں نے مشہور فلسفی واریڈا کے خیالات اور نظریات کی تعبیر و تشریح پیش کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے انھوں نے تحریر کے روایتی اور جدید تصور کا فرق واضح کرتے ہوئے بتایا کہ تحریر کا روایتی تصور یہ تھا کہ کہنے والا وہی کہہ رہا ہے جو وہ کہنا چاہتا ہے اور سننے والا وہی سنتا ہے جو وہ سنتا چاہتا ہے، لیکن تحریر کا جدید تصور اس نوع کی تحلیل سے سراسر انکار کرتا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ تحریر ایک نوع کا نظام ہے جو اپنی معنی خیزی کے لیے چند چیزوں کا محتاج ہے۔ کوئی نظام افتراق پر قائم ہو تو اس کا کوئی ماحذ نہیں ہوتا ہے۔

اسی بنا پر ادب کی کوئی ایسی تعریف آج تک حقیقت نہیں ہو سکی جو ہر عہد میں قابل قبول ہو۔ انھوں نے کہا کہ ادب کے ہر نقطہ نظر کی تعریف ہر عہد میں حقیقت ہوتی ہے۔ واریڈا کے افکار و نظریات کا حوالہ دیتے ہوئے انھوں نے بتایا کہ زبان، فکر اور متن کی ترتیب کو قرأت میں ہمیشہ ہی اہمیت دی جانی چاہیے، اور اگر اس تسلیت کو پیش نگاہ نہ رکھا گیا تو پورا انسانی مفہوم ہی سرے سے تبدیل ہو جاتا ہے۔ پروفیسر افضال نے مختلف مثالوں کی روشنی میں اس بات پر زور دیا کہ استعاراتی اظہار کی جدیدیات، ادب کی پہلی شرط ہے۔ متن میں کئی ایسے مفہوم ہوتے ہیں، جن سے خود مصنف کی بھی آگاہی نہیں ہوتی۔ روسو کے ”اعترافات“ کا حوالہ دیتے ہوئے انھوں نے بتایا کہ متن کے باہر جو بردار ہوتا ہے، وہی متن سے نمودار نہیں ہوتا۔ مقالہ نگار نے تحریر کی بنیادی شناخت میں متن کی معنی خیزی اور افسانویت کا ذکر کیا اور پال دی مان کے نظریے کی روشنی میں ان پہلوؤں کی خصوصیات واضح کیں۔ مختلف مغربی مفکرین کے نظریات کے ساتھ ہی انھوں نے میراجی کی جاہلری، منٹو کے پسند، نظریہ اقبال کی گل آفتاب، اور صفیہ سیمان اریب کی ریت، سمندر اور میٹھیسیا وغیرہ متن کا حوالہ بھی دیا۔ اپنے مقالے کے دوسرے حصے میں انھوں نے شمس از جمن فاروقی کی ایک نظم کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا جس میں حال یا ماضی کے بجائے مستقبل کے امکانات کا اشارہ پوشیدہ ہے۔ فاروقی کی نظم میں انھوں نے قطعات اور تہذیب کا اتصال ثابت کرنے کی کوشش کی اور بتایا کہ اس نظم میں عدم اور وجود کے درمیان ہونے یا نہ ہونے کی صورت شدت اختیار کر رہی ہے۔ نظم کے کسی مفہوم کو کسی ایک نظام فکر سے تشبیہ دینا یا نہ سمجھنا ممکن معلوم نہیں ہوتا۔ یہ ابہام نہیں اچھا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ یہ نظم موت سے متعلق نہیں بلکہ زندگی کی شدید خواہش سے جلا پاتی ہے۔

پروفیسر قاضی افضال حسین کے پرمغز مقالے سے متعلق جناب سکندر احمد، پروفیسر جعفر رضا زیدی، پروفیسر سید محمد ہاشم اور پروفیسر عقیل احمد صدیقی نے سوالات

قائم کیے اور اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔ مجلس صدارت میں سب سے پہلے پروفیسر انیس اشفاق نے دوسرے اجلاس میں پڑھے گئے تمام مقالات سے متعلق مختصر طور پر اظہار خیال کیا اور بتایا کہ ہم متن میں جس قدر انہماک کا مظاہرہ کریں گے، اس متن کو بہتر طور پر سمجھنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔ قاضی عبدالستار نے اپنے مخصوص انداز میں کہا کہ ترقی پسند قرأت کے حوالے سے جو مقالات یہاں پیش کیے گئے، اُردو ترقی پسندوں کے جسے میں پیش کیے گئے ہوتے تو ان کو زیادہ سراہا جاتا۔ اجلاس کے آخر میں پروفیسر شارب رودولوی نے تمام مقالہ نگار حضرات کو مبارکباد پیش کی اور کہا کہ پیش کیے گئے تجزیوں سے اختلاف کی گنجائش نکل سکتی ہے، لیکن انھیں کسی بھی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

دوروزہ قومی سیمینار کا تیسرا اجلاس ۲۶ نومبر ۲۰۰۶ء کو یپ رہ بجے دن میں شروع ہوا جس کی صدارت اقبال مجید نے فرمائی۔ مہمان خصوصی کی حیثیت سے پروفیسر احمد لاری نے شرکت کی۔ اس اجلاس کی نظامت شعبہ اُردو کے استاد پروفیسر قاضی جمال حسین نے کی جس میں کل پانچ مقالے پیش کیے گئے۔ پہلا مقالہ شعبہ اُردو کے استاد راشد انور راشد نے پیش کیا۔ انھوں نے محمد دین تاثیر کی نظم ”اندن کی ایک شام“ کو اپنی گفتگو کا موضوع بنایا اور مختلف مثالوں کے ذریعے یہ بتایا کہ یہاں شاعر نے ”جنس“ کے موضوع کو نہایت شائستہ انداز میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے نظم کے تین حصوں میں ماضی، حال اور مستقبل کے محسوسات کو اجاگر کرتے ہوئے اس بات کا اظہار کیا کہ وقت، نظم میں ایک کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ شاعر نے کاروان حیات کے تناظر میں تصور عشق کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ مقالہ نگار نے واضح کیا کہ شاعر نے اس نظم میں رمزیت و علامت کے سہارے تکرار خیال اور تکرار بیان کو فنی خوبیوں کے طور پر استعمال کیا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ تاثیر کی اس پُر اثر نظم کی کامیابی اس بات میں مضمر ہے کہ انھوں نے ترقی پسند نظریے کی وکالت میں فن کی نزاکتوں پر آنچ نہیں آنے دی اور اشاریت و ایمائیت کے سہارے اپنے محسوسات میں

قاری کو شریک کرنے کی کوشش کی ہے۔ راشد انور راشد کے اس مقالے پر شمیم حنفی، قاضی جمال حسین اور سراج اجملی نے سوالات قائم کیے۔

دوسرے مقالہ نگار سکندر احمد (پٹنہ) نے فاروقی کے افسانہ ”لاہور کا ایک واقعہ“ کا رتیوریکائی تجزیہ پیش کیا۔ انہوں نے کہا کہ اساطیری کہانیاں تیسرے و تشریح سے ماوراء ہوتی ہیں، اور مذکورہ افسانے میں ان نکات پر گفتگو کی گئی ہے۔ ”لاہور کا ایک واقعہ“ روایتی افسانہ برعکس نہیں، کیوں کہ اس میں افسانہ در افسانہ ہے۔ انہوں نے اس افسانے کی بہتر تفہیم کے لیے امپلائڈ آتھر یعنی مصنف بالکناہیہ کے تصور کو واضح کیا جو کہ افسانے میں ایک کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ مصنف بالکناہیہ کے ساتھ اس افسانے میں امپلائڈ کرینک جینی ناقد بالکناہیہ کے تصور کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے۔ راوی یہ کبھی نہیں کہتا کہ افسانے میں بیان کی گئیں ساری باتیں خواب سے متعلق ہیں، البتہ فاروقی نے دیا چہ کے آغاز میں اس کا ذکر کیا ہے۔ اس افسانے کے متن میں ناقد بالکناہیہ بہ آواز بلند شریک ہے۔ راوی اور ناقد کے بیانات افسانے میں جگہ جگہ نمایاں ہو رہے ہیں۔ مقالہ نگار نے اس بات پر زور دیا ہے کہ یہ بات غیر اہم ہے کہ فاروقی نے کوئی خواب دیکھا ہے یا نہیں، یا افسانے میں تلہور پذیر واقعات، اصل زندگی میں رونما ہوئے ہیں یا نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مصنف نے فریب نظر یا واسعہ کوفن میں تبدیلی کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے یا نہیں۔ انہوں نے بتایا کہ اس افسانے میں اصل مصنف، مصنف بالکناہیہ کی مدد سے افسانے کی تفصیل کو توڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ افسانوی حقیقت، اس افسانے کا ایک اہم نکتہ ہے۔ انہوں نے وین کی بوتھ کے حوالے سے افسانہ اور تاریخت کے نمایاں پہلوؤں کو ذکر کرتے ہوئے فاروقی کے اس افسانے کے نمایاں خدو خال بیان کیے۔ مقالہ نگار نے واضح کیا کہ انحراف کی داخلی منطق متن میں موجود ہے۔ اصل معاملہ اور فروعی معاملات کی پیش کش میں بھی فاروقی نے خاص توجہ صرف کی ہے۔ سکندر احمد کے اس مقالے سے متعلق

قاضی جمال حسین، شافع قدوائی، انیس اشفاق اور انیس رفیع نے اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔

شعبہ اُردو کے استاد پروفیسر عقیل احمد صدیقی نے میراجی کی مشہور نظم ”کلرک کا نغمہ محبت“ کا تجزیہ پیش کیا۔ انھوں نے بتایا کہ میراجی جس طرح کی نظموں کے لیے جانے جاتے ہیں، مذکورہ نظم اس سے بالکل مختلف نظم ہے۔ عام طور پر میراجی کی نظموں میں ابہم پسندی، ذہن کی پیچیدگی، فلسفیانہ خیال آرائی اور ہندو دھرم کی اثرات کی فن کارانہ آمیزش اپنی اہمیت کا احساس کراتی ہے، لیکن نظم ”کلرک کا نغمہ محبت“ موضوع اور پیش کش کے لحاظ سے ڈرامائی مونولاک کی بہترین مثال ہے۔ یہ ایک حکائی نظم ہے، جس میں کہانی کا راوی کلرک خود اپنی زندگی کا محاسبہ کر رہا ہے۔ اس نظم میں نہ تو استعارے کی فن کارانہ پیش کش پر ہماری توجہ مرکوز ہوتی ہے، نہ ہی شعریت اور غنائیت کا جادو، ہمیں جہن دیگر کی سیہ کے لیے آمادہ کرتا ہے۔ اس کے باوجود کسی بھی نغمہ نے اس نظم کو رد نہیں کیا، جو اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ نظم راست بیانیہ بادوجود قری کے حواس کو متاثر کرنے میں کامیاب ہے۔ مقالہ نگار نے اس نظم کا موازنہ ن.م. راشد کی نظم ”حسن کوزہ زر“ اور اختر الایمن کی نظم ”باز آمد“ سے کیا اور بتایا کہ میراجی کی مذکورہ نظم ان معنوں میں منفرد ہے کہ متکلم نے روزمرہ کی زندگی سے جتنی واقعات اخذ کیے ہیں اور اپنے لاشعور میں داخل ہو کر اپنے محسوسات کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نظم میں متکلم کے اظہار ذات کا مقصد، مخاطب سے بہمدی نہیں بلکہ خود اپنی تلاش ذات ہے کہ وہ کہاں ہے اور اس کا وجود حالات کی سنگینی کا شکار کیوں ہے۔ مقالہ نگار نے بتایا کہ یہ نظم مونولاک کے ساتھ ہی سوولا کی کی بہترین مثال بھی ہے جس میں نظم کا راوی تعقل پسندی کے نمونے کے بجائے فطری انسان کا نمائندہ ہے۔ متکلم تنہا ہے اور دوسروں کی کامیابی سے اپنی محرومی کا موازنہ کرتا ہے۔ اس نظم کے عنوان میں شاعر کا ہجو تلخ پوشیدہ ہے۔

چوتھے مقالہ نگار پروفیسر انیس اشفاق (لکھنؤ) نے میر کی ایک غزل کی ”جدید قرأت“ پیش کی۔ انھوں نے بتایا کہ متن کے طبع تک رسائی کے لیے کسی دبستان کا ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ گیارہ شعروں پر مشتمل میر کی غزل کا تجزیہ انھوں نے نظم کے مخصوص تجزیے کے انداز میں پیش کیا۔ انھوں نے نظم کی طرح میر کی مذکورہ غزل کے مجموعی اشعار کو تین حصوں میں تقسیم کیا اور الگ الگ حصوں کا تجزیہ نہایت غرق ریزی کے ساتھ پیش کیا۔ انھوں نے کہا کہ غزل کے ابتدائی چار شعروں میں جبریت کا احساس مشترک طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ دنیا کی ناپائیداری ان شعروں میں نمایاں ہے۔ زندگی اور کائنات کے حوالے سے استفہامیہ لہجہ الگ چار شعروں میں موجود ہے جن کے ذریعے میر نے بصری پیکر کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔ ان اشعار میں صوری اور معنوی انسلالات بھی بطور خاص توجہ طلب ہیں۔ غزل کے ہتھیار اشعار فنا کے ایسے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان اشعار میں میر نے فنا اور زوال کے استعاروں کو فن کاری کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے۔ مقالہ نگار نے ہر شعر کے متن کو سامنے رکھ کر ممکنہ مفاہیم کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ انیس اشفاق کے اس مقالے پر قاضی جمال حسین نے اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔

اس اجلاس کا پانچواں اور آخری مقالہ پروفیسر شارب رودولوی (لکھنؤ) نے ”متن کی ترقی پسند قرأت۔ اصول و معیار“ کے عنوان سے پیش کیا۔ انھوں نے کہا کہ ترقی پسند تحریک زبان و بیان اور فکری تبدیلی کے لیے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اپنی ابتدا سے لے کر اب تک اس تحریک نے ادب پر اپنے مثبت اثرات مرتب کیے ہیں۔ سب سے پہلے اختر حسین رائے پوری نے ”ادب اور زندگی“ کے بنیادی رشتوں کی وضاحت کی، اور پھر اس کے بعد ادب، زبان، زندگی اور تہذیب پر از سر نو گفتگو کی راہ ہموار ہوتی چلی گئی۔ مقالہ نگار نے متن کی ترقی پسند قرأت کی انفرادیت اور اہمیت واضح کرتے ہوئے مختلف سوالات قائم کیے اور بتایا کہ جب تک بنیادی

پہلوؤں کو ہم ذہن میں نہیں رکھیں گے، اس وقت تک ہم متن کی ترقی پسند قرأت میں کامیاب نہیں ہو سکتے۔ انھوں نے کہا کہ ترقی پسند قرأت کے لیے یہ سوال سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے کہ کسی بھی متن کا مطالعہ ہم کیوں کرتے ہیں؟ کیا ہم صرف تفریح کی غرض سے متن کا مطالعہ کر رہے ہیں، یا پھر اس کا مقصد محض وقت گزارنا ہے۔ جب ہم اس سوال کا جواب تلاش کریں گے تو لازمی طور پر ہمیں مطالعے کی مقصدیت سے آگاہی ہوگی اور اس روشنی میں ہم متن سے مخصوص معنی نہ آمد کرنے میں حق بہ جانب ہوں گے۔ اس بنیادی سوال سے گزرنے کے بعد ادبی رموز سے واقفیت کا میلان سامنے آتا ہے جسے ترقی پسند قرأت میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے بتایا کہ متن کی ترقی پسند قرأت میں تاریخ، عصری حالات، زبان پر زور، مضمون آفرینی اور خیال آفرینی وغیرہ پہلوؤں پر توجہ دی جاتی ہے۔ ادب کا مقصد سماجی تبدیلی اور زندگی کو زیادہ خوب صورت بنانا ہے۔ ترقی پسند قرأت نے زبان کے تصور کو تبدیل کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ متن کے تجزیے میں سماجی حقیقت کا ادراک خاص اہمیت رکھتا ہے، اور ترقی پسند قرأت نے اس پہلو کو نظر انداز کرنے کی بھول نہیں کی۔ مقالہ نگار نے نظیر آبرہا کی شاعری کا حوالہ دیتے ہوئے احتشام حسین کی تنقیدی بصیرت کا ذکر کیا جن کی بدولت نظیر کی شاعری ایک نئے تناظر میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ انھوں نے پریم چند کے افسانہ ”کفن“ کا بھی ذکر کیا جس کی ترقی پسند قرأت سے آگہی کے نئے منظر نامے روشن ہونے لگتے ہیں۔ انھوں نے سجاد ظہیر کی تنقیدی کاوشوں کو بھی خاطر خواہ سراہا۔ مقالہ نگار نے اس بات پر زور دیا کہ ایک فن پارہ اپنے عہد کا ثقافتی منظر نامہ پیش کرتا ہے اور اس کی عظمت کا راز وقت کے ساتھ اس کے تبدیل ہونے والے رویے میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند قرأت میں بھی یہ تبدیلی بہ طور خاص محسوس کی جاسکتی ہے۔ آج کی ترقی پسندی، ماقبل کی ترقی پسندی سے قدرے مختلف ہے۔

سیمینار کا چوتھا اور آخری اجلاس دو پہر تین بجے منعقد ہوا، جس میں کل چار مت۔ ت پیش کیے گئے۔ اس اجلاس کی صدارت عابد سہیل نے فرمائی، جبکہ نجات کے فرائض شعبہ اردو کے استاد ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی نے انجا م دیے۔ اس اجلاس کا پہلا مقالہ ڈاکٹر شافع قدوائی (علی گڑھ) نے پیش کیا۔ اس مقالے میں انھوں نے غیر مسعودی کہانی ”سلطان مظفر کا واقعہ نویس“ کی مابعد جدید قرائت کو نغشہ کا موضوع بنایا۔ انھوں نے بتایا کہ اس افسانے میں کہانی کی دو سطحیں ابھرتی ہیں اور کہانی کے بہتر تجربے کے لیے ان دونوں پہلوؤں کو پیش نکالنا ضروری ہے۔ سلطان مظفر کی ظاہری اور باطنی زندگی ہماری فہم کو آزمائشوں میں مبتلا رکھتی ہے۔ مقالہ نگار نے اس بات پر بہ طور خاص زور دیا ہے کہ اصل مقبرہ کس کا ہے۔ یہ افسانے میں بیان کیا جانے والا مقبرہ و سلطان مظفر کا ہے جس کی تفصیل واقعہ نویس بیان کر رہا ہے، یہ پھر وہ کسی اور کا مقبرہ ہے۔ مقالہ نگار کے مطابق وہ مقبرہ ایک خانہ بدوش قبائلی عورت کا مقبرہ ہے جسے سلطان مظفر نے قبائلوں سے جنگ کے بعد اپنے تصرف میں لے لیا تھا۔ اس افسانے میں سلطان کی صحرائی مہم کا ذکر نہیں ہے، لیکن راوی نے اشاروں میں یہ بات قاری کے ذہن نشیں کرانے کی کوشش کی ہے کہ سلطان نے عورت کے لیے قبائلیوں سے جنگ کی۔ انھوں نے بتایا کہ غیر مسعودی نے اس افسانے کے ذریعے تاریخ نویسی کے عمل میں اجتہادی کارنامہ انجا م دیا ہے۔ تاریخ کے وحدانی تصور بوس افسانے میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس افسانے میں ہر چند کہ کرداروں کی بھرمار ہے، لیکن ان کی پیشکش کے دوران مصنف نے غضب کی ہنرمندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ افسانے میں کسی بھی کردار کا تفصیلی تعارف پیش نہیں کیا گیا ہے۔ واقعہ نویس کا سکوت ہی اس افسانے میں ترسیل کا موثر ذریعہ ہے۔ واقعہ نویس کے فن میں تمام تر جزئیات کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے جو کہ غیر مسعودی کے فن کی بنیادی خوبی ہے۔ اس افسانے کے متعلق پروفیسر قاضی افضل حسین نے اپنے تاثرات کا اظہار کیا اور بتایا کہ

تاریخ واقعہ نہیں ہے، بلکہ واقعے کا بیان ہے۔ منطقی استدلال اس کہانی میں موجود نہیں اور یہ بات شائع قدوائی نے سمجھ لی ہے جس کے لیے وہ مبارک باد کے مستحق ہیں۔

پروفیسر فرزا خلیل احمد بیگ (علی گڑھ) نے ”متن کی اسلوبیاتی قرأت“ کے حوالے سے اقبال کی نظم ”ایک شام“ سے متعلق زبانی گفتگو کی اور بتایا کہ لسانیات اور اسلوبیات میں بہت گہرا رشتہ ہے۔ اسلوبیاتی نقطہ نظر سے اقبال کی مذکورہ نظم کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اقبال نے لاشعوری طور پر صوتی آہنگ کے انفرادی حسن کو نظم میں پرویا ہے۔ لسانیات کے مختلف پہلوؤں پر گفتگو کے دوران انھوں نے ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے فکری رویوں کا حوالہ بھی دیا۔

شعبہ اردو کے استاد پروفیسر خورشید احمد نے ”نئی تنقیدی قرأت“ کی روشنی میں عزیز احمد کے طویل افسانہ ”جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں“ کا بھرپور جائزہ پیش کیا۔ انھوں نے بتایا کہ عزیز احمد کا یہ شاہکار افسانہ جمیل جالبی کے رسالہ ”نیا دور“ میں شائع ہوا تھا۔ فیض کی نظم ”دو آوازیں“ سے مستعار ٹکڑے کو (جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں) عزیز احمد نے بہت سوچ سمجھ کر طویل افسانے کا عنوان بنایا ہے اور اس کی معنویت افسانے کی سنجیدہ قرأت کے بعد مزید اجاگر ہوتی ہے۔ اپنے مضمون میں پروفیسر خورشید احمد نے تنقید میں کلوز ریڈنگ کی افادیت پر بہ طور خاص توجہ دی اور بتایا کہ طویل نظم، یا طویل افسانے کی چوں کہ کلوز ریڈنگ بہتر طریقے سے ممکن نہیں، اس لیے وہ بھی عزیز احمد کے شاہکار افسانے کے چند پہلوؤں کو ہی اجاگر کرنے کی کوشش کریں گے۔ انھوں نے تاریخ اور فکشن کے بنیادی پہلوؤں پر مدلل گفتگو کی اور کہا کہ عزیز احمد نے بڑی فن کاری کے ساتھ اس افسانے میں تاریخ کو فکشن میں تبدیل کیا ہے۔ انھوں نے جہاں غیر مسعود کی تنقیدی کاوشوں کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا وہیں وارث علوی کی ایک رُخی تنقید کو بے بنیاد ثابت کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ پروفیسر خورشید احمد نے تیمور پر لکھی گئی ہیرلڈ لیمب کی کتاب اور ”ملفوظات تیموری“ کا

جائزہ بھی بڑی باریک بینی کے ساتھ لیا اور ان بنیادی حوالوں سے عزیز احمد کی تحریر کا موازنہ بھی فن کاری کے ساتھ کیا۔ انھوں نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو بجا طور پر رد کرنے کی کوشش کی کہ عزیز احمد تاریخ کو افسانے پر مسلط نہیں کر پاتے۔ انھوں نے تیمور کی رعب دار شخصیت کے ساتھ سلطان حسین، حاجی برلاز، قاضی زین الدین، اولجائی، ساری بوغا وغیرہ کے پُر اثر کرداروں پر بھی خاطر خواہ روشنی ڈالی جن کی شخصیتیں افسانے کے توسط سے قاری کے ذہن پر ہمیشہ کے لیے نقش ہو جاتی ہیں۔ مقالہ نگار نے عزیز احمد کی اس یادگار تحریر کے مخفی گوشوں کو خوب صورتی کے ساتھ اُجاگر کیا اور افسانے کی بہتر تفہیم میں خاصے کامیاب رہے۔

اختتامی اجلاس کا آخری مقالہ پروفیسر بیگ احساس (حیدرآباد) نے پیش کیا۔ انھوں نے ”نئی تاریخیت“ کے حوالے سے قرۃ العین حیدر کے ناول ”گردش رنگ چمن“ کو اپنی گفتگو کا موضوع بنایا اور بتایا کہ یہ ناول فن کا ایسا مایا جال ہے جس میں قاری گم ہو جاتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ قرۃ العین حیدر نے نئی تاریخیت کو اس میں شعوری طور پر برتا ہے یا لاشعوری طور پر، کیوں کہ ناول کے ہر کردار میں کئی کئی تہیں اور سطحیں نظر آتی ہیں۔ اس ناول میں نو تاریخیت کے مختلف النوع مناظر قدم قدم پر اُجاگر ہوتے ہیں۔ قرۃ العین اپنے کرداروں کو وہاں لے جاتی ہیں جہاں مخصوص نوعیت کی تاریخ پہلے سے موجود ہے۔ ہر چند کہ اس ناول میں غدر کے بعد ہندوستان کی معاشرتی اور تہذیبی صورت حال کی ترجمانی کی گئی ہے، اس کے باوجود پوری گفتگو عالمی تناظر میں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ انھوں نے کہا کہ قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں تہذیب کی بالکل نئی تعبیر پیش کی ہے۔ جہاں ایک طرف انھوں نے تہذیب و ثقافت کے ارتقا اور عروج کی تصویر کشی کی ہے وہیں انھوں نے اس کے زوال کا نوحہ بھی قلم بند کیا ہے۔ حزن و ملال کی کیفیت، اول تا آخر، ناول کے ہر صفحے میں موجود ہے۔ پروفیسر بیگ احساس نے بتایا کہ صوفیائے کرام کے تہذیبی سلسلے کو بھی اس ناول

میں خوب صورتی کے ساتھ اُجاگر کیا گیا ہے۔ گویا کہ وقت اور عہد کے ساتھ تبدیلی ہوتی ہوئی زندگی کے مختلف منظر نامے، قرۃ العین کے ضابطہ تحریر میں آکر تخلیقی ادب کے یادگار نمونے بن جاتے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ قرۃ العین حیدر کے اسلوب کو اختیار کرنے کی بے پناہ کوشش کی گئیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی ان کی نقل میں کامیاب نہ ہو سکا۔

سیمینار کے اختتامی اجلاس کے صدر عابد سہیل نے اپنے صدارتی کلمات کے دوران تمام مقالوں پر اپنی مختصر رائے پیش کی۔ اس اجلاس میں تین مقالے چوں کہ نثری فن پاروں سے متعلق پیش کیے گئے، لہذا انھوں نے اپنی پُر مغز گفتگو میں نثر کی انفرادی خوبیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے بتایا کہ نثر کا ہر جملہ آنے والے جملے سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی بنا پر نثر میں ایک مخصوص قسم کا ربط شامل ہو جاتا ہے اور یہی خاصیت فن پارے کے مفہوم کو بہتر طریقے سے واضح کرتی ہے۔ انھوں نے تمام مقالہ نگاروں کو اس بات کی مبارک باد پیش کی کہ انھوں نے اپنے اپنے موضوع کے ساتھ انصاف کرنے کی ہر ممکن کوشش کی۔

صدر، شعبہ اُردو پروفیسر قاضی افضل حسین نے اختتامی گفتگو کے دوران اس بات پر زور دیا کہ شعر و ادب کی سنجیدہ تفہیم کا معاملہ ابھی اتنا نہیں بگڑا ہے جتنا ہم سمجھتے تھے۔ انھوں نے کہا کہ اس سیمینار کی کامیابی اس بات میں مضمر ہے کہ نئی اور پرانی نسل کے ساتھ ادب کی بالکل تازہ کار نسل نے بھی اپنی سطح پر فن پارے کے تجزیے میں نہ صرف دلچسپی دکھائی بلکہ اپنی فکر پر اصرار بھی کیا۔ ادب کی اہمیت اور افادیت واضح کرتے ہوئے انھوں نے بتایا کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے عہد میں محسوسات پر نمایاں تبدیلیوں کے باوجود تخلیقی فن پارہ، روح کی غذا فراہم کرتا رہے گا۔

رپورٹ: راشد انور راشد

MATN KI QIRAT

Censor

Qazi Afzal Husain

Editor

Saghir Afraheim

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH - 202002